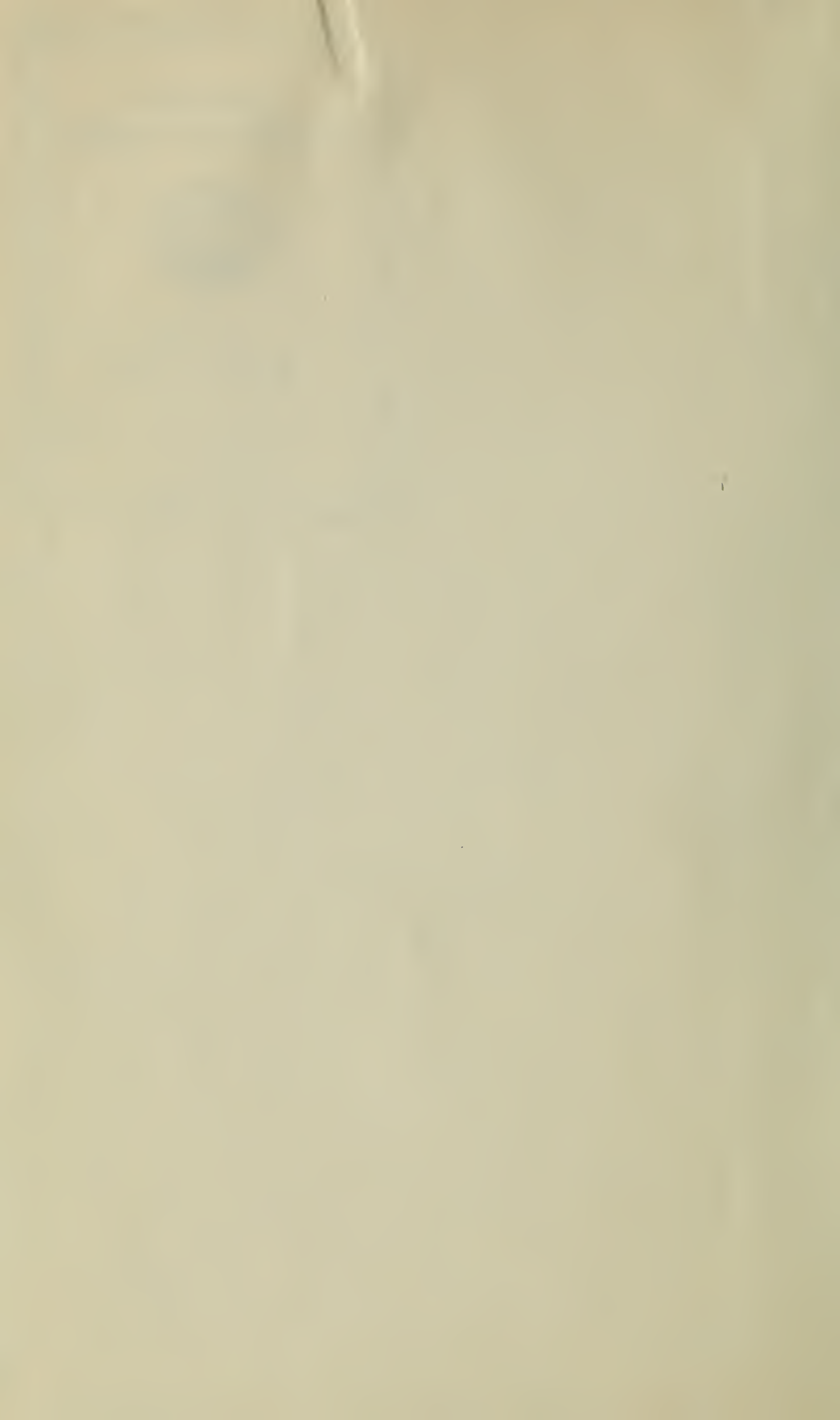






Peter, Hans Dethloff

DIE KUNST
ZU
MODULIREN UND ZU PRÄLUDIREN.

EIN PRAKTISCHER BEITRAG

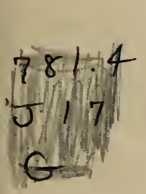
ZUR

HARMONIELEHRE

IN STUFENWEISE GEORDNETEM LEHRGANGE

DARGESTELLT

VON



S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. KONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

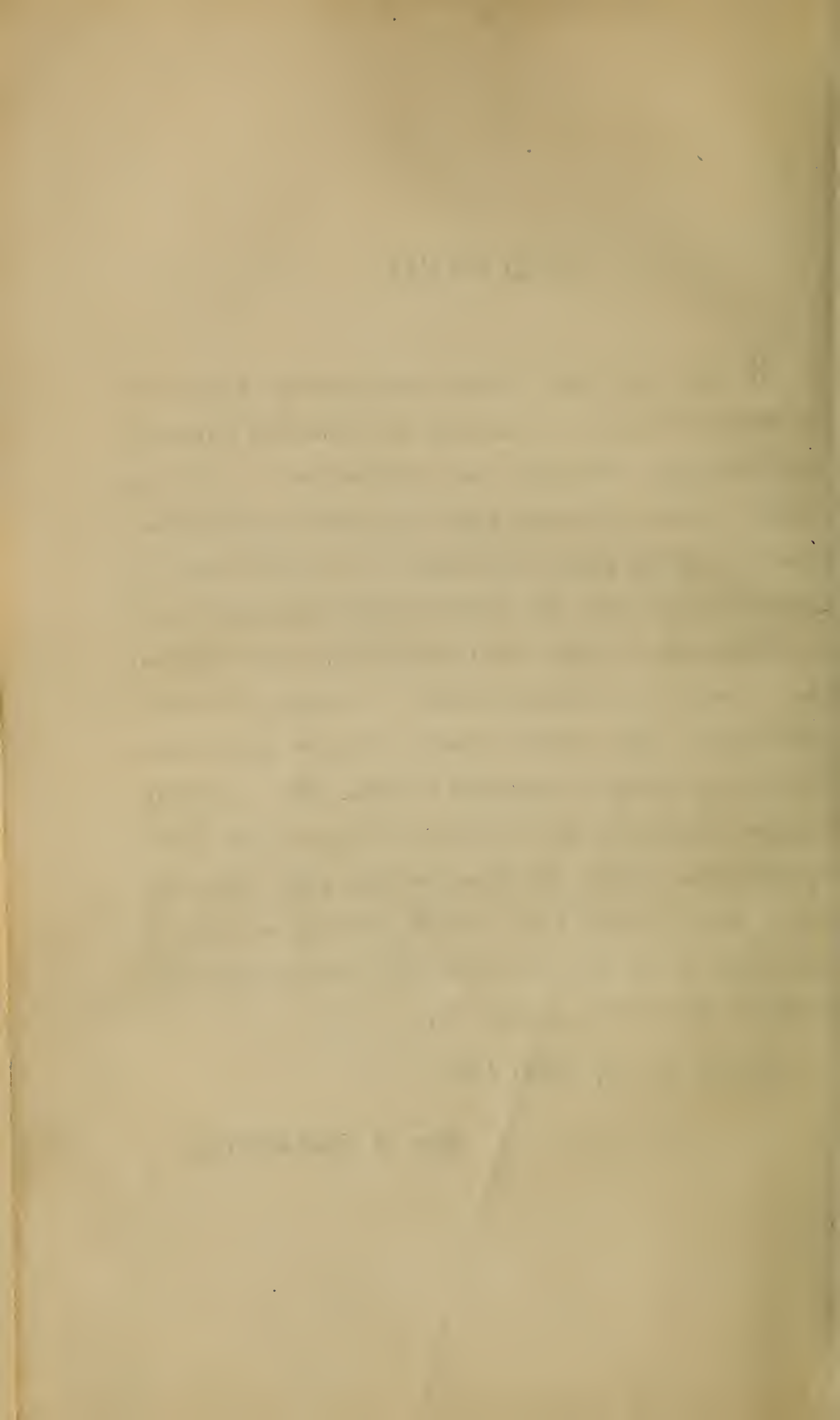
1890.

VORWORT.

Meinem vor sechs Jahren erschienenen »Lehrbuche der Harmonie« lasse ich nunmehr die praktische Anleitung zum Moduliren, Präludiren und Interludiren, so wie ich dieselbe meinen Schülern beim Unterricht im Konservatorium zu geben pflege, nachfolgen. Im stufenweise geordneten Gange lernt der Schüler jeden Akkord als Mittel zur Modulation erkennen und anwenden. Die Aufgaben sind — sofern es nöthig erscheint — anfangs schriftlich anzufertigen, sollen jedoch danach vorzugsweise aus dem Stegreife am Klavier ausgeführt werden. Der angehende Organist beobachte dabei jederzeit die Regeln des reinen vierstimmigen Satzes; der Klavierschüler aber möge späterhin Modulationen, Vor- und Zwischenspiele auch im freien Stile in der Art versuchen, wie dies in den letzten Beispielen des Buches gezeigt ist.

Leipzig, im September 1890.

Dr. S. Jadassohn.



Inhaltsverzeichniss.

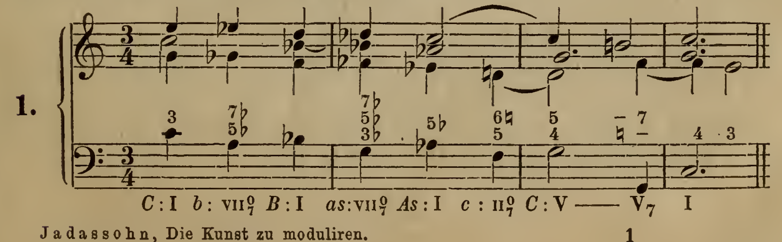
Einleitung.

Dieses Buch erfordert kaum mehr als einige allgemeine Vorkenntnisse der Harmonielehre. Aber auch der, welcher sich bislang noch gar nicht mit der Theorie der Musik befasst hat, wird daraus mit Leichtigkeit die Kenntniss der Akkorde und ihrer Verbindung untereinander zum Zwecke des Modulirens und Präludirens auf rein praktischem Wege erlernen. Da, wo es nöthig erschien, sind Hinweise auf des Verfassers früher erschienenes »Lehrbuch der Harmonie« zum Zwecke eingehender theoretischer Belehrung beigegeben.

I. Kapitel.

Begriff der Modulation.

§ 1. Modulation nennen wir das Übergehen aus einer Tonart in eine andere. Wir unterscheiden zweierlei Arten von Modulation, die vorübergehende und die endgültige. Die erstere wird, von einer Tonart ausgehend, fremde Tonarten nur streifen, zum Schlusse aber wieder in die erste zurückkehren, wie Beispiel 1 zeigt. (Siehe: Harmonielehre, Kap. 12, § 44.)



Dieses Beispiel stellt sich uns als ein kurzes Präludium mit modulatorischen Wendungen innerhalb der ersten beiden Takte dar. Beisp. 2 dagegen zeigt uns die endgültige Modulation von *C*-dur nach *As*-dur.



Die Mittel zur Modulation.

§ 2. Alle Akkorde der Dur- und Molltonleiter, gleichviel ob Dreiklänge oder Septimenakkorde, natürliche oder alterirte Akkorde, zeigen sich in höherem oder geringerem Grade als Modulationsmittel geeignet. Die richtige und zweckmässige Anwendung derselben in stufenweise geordnetem Gange zu zeigen, ist die Aufgabe dieses Lehrbuches. Wir beginnen mit den einfachsten Akkorden der Tonleiter und betrachten zunächst die

Modulation durch Dreiklänge.

Konsonirende selbständige Dreiklänge

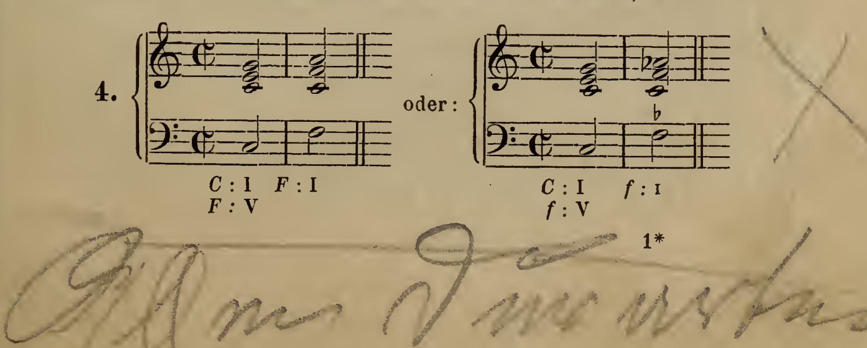
nennen wir alle aus vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen zusammengesetzten Dreiklänge. Die aus reiner Quinte und grosser Terz des Grundtones bestehenden harten Dreiklänge, wie die aus reiner Quinte und kleiner Terz des Grundtones gebildeten weichen Dreiklänge einer jeden Tonart sind demnach konsonirende Akkorde. Selbständige Akkorde nennen wir sie, weil sie einer Fortführung zu irgend einem andern Akkorde nicht bedürftig sind und darum in der Grundstellung jederzeit als Schlussakkorde gebraucht werden können, gleichviel welcher Ton des Akkordes alsdann in der höchsten Stimme enthalten ist. Beisp. 3 zeigt uns Schlussakkorde in Dur und in Moll.



Wir dürfen uns dabei jedoch der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass der Schlussakkord mit der Oktave des Grundtones in der höchsten Stimme jederzeit den befriedigendsten Eindruck, der mit der Terz oder Quinte im Sopran (oder in der höchsten Instrumentalstimme) gegebene Schlussakkord einen minder befriedigenden Eindruck geben wird.

Die Zugehörigkeit der konsonirenden Dreiklänge zu verschiedenen Tonarten.

§ 3. Jeder Dur- oder Moll-Dreiklang kann in fünf verschiedenen Tonarten vorkommen; so kann der Dreiklang [Notenbeispiel] ebensowohl in *C*-dur als Dreiklang der Tonika, wie in *F*-dur und in *f*-moll als Dominant-Dreiklang, in *G*-dur als Dreiklang der Unterdominante und in *e*-moll als Dreiklang der sechsten Stufe auftreten. Darum können wir uns mit dem Tonika-Dreiklange einer jeden Durtonart sofort mit den Tonika-Dreiklängen von zwei andern Dur- und zwei Molltonarten in Verbindung setzen. Hierdurch würde eine Modulation angebahnt, zunächst jedoch noch nicht hervorgebracht; wohl aber wird dies der Fall sein, wenn wir den beregten Verbindungen den Dominant-Akkord der neuen Tonart und deren Tonika-Dreiklang in der Weise hinzufügen, dass der letztgenannte Akkord auf den ersten Taktheil eines Taktes fällt. Können wir den ersten Dur-Dreiklang, von welchem aus wir in eine andere Tonart übergehen wollen, sogleich als den Dominant-Dreiklang der neu zu erreichenden Tonart auffassen, z. B.:



so ist, auch wenn, wie vorstehend, der Tonika-Akkord der neuen Tonart auf den ersten Takttheil eines neuen Taktes fällt, mindestens eine Wiederholung der beiden Akkorde nothwendig, um das Gefühl der Modulation, des Festsetzens in der neuen Tonart hervorzurufen, wie Beisp. 5 zeigt.



In Beisp. 6 sehen wir Übergänge von *C*-dur nach *G*-dur und nach *e*-moll, bei denen der Schluss durch den Dominant-Akkord der neu zu erreichenden Tonart vorbereitet wird.



Der weiche Dreiklang.

§ 4. Gleich wie der harte Dreiklang wird auch der Moll-Dreiklang in fünf verschiedenen Tonarten als leitereigner Akkord auftreten. Der Dreiklang [musical example] wird in *c*-moll Dreiklang der Tonika, in *g*-moll Unter-Dominant-Dreiklang, in *B*-dur Dreiklang der zweiten Stufe, in *Es*-dur Akkord der sechsten und in *As*-dur der dritten Stufe sein. (Vergleiche: Harmonielehre, Kap. 15, § 50.)

Folgende direkte Verbindungen (Beisp. 7) der Tonart *c*-moll mit den Tonarten von *g*-moll, *B*-dur, *Es*-dur und *As*-dur werden gut sein und ergeben durch Hinzufügung des Dominant-Akkordes der neu zu erreichenden Tonart, auf den der betreffende Tonika-Dreiklang folgt, eine genügende Modulation:

7.



Direkte Verbindung von Dreiklängen, welche nicht in der gleichen Tonart zu finden sind.

§ 5. Die Lehre älterer Theoretiker, »dass diejenige Akkordverbindung am Natürlichsten und Fasslichsten sein wird, welche durch gemeinschaftliche (liegenbleibende) Töne vorbereitet und vermittelt wird«, bedarf gar sehr der Einschränkung, wie wir sogleich nachweisen werden. (Vergleiche: Harmonielehre, Kap. 13, § 47.) Die nachfolgend verzeichneten Dreiklangsverbindungen werden, trotzdem sie einen, ja selbst zwei Töne gemeinschaftlich haben, eine direkte Verbindung nicht gestatten. Selbst bei vollkommen fehlerfreier, durchweg korrekter Stimmführung wird die Aufeinanderfolge von Dreiklängen, welche weit von einander entfernten Tonarten angehören, eine schroffe Wirkung hervorbringen und trotz angehängter kadenzirender Folge von Dominant- und Tonika-Akkord nicht den Eindruck des Festsetzens in der neuen Tonart erzielen können. Am Wenigsten zeigt sich die Verbindung von Dreiklängen geeignet, denen die Terz gemeinschaftlicher Ton ist. Man sehe Beisp. 8:

8.



Auch die folgenden Akkordverbindungen werden trotz gemeinschaftlichen Tones hart klingen:



In den unter Beisp. 10 folgenden Akkordverbindungen wird sich der gemeinschaftliche Ton wohl eher als Bindemittel geeignet zeigen; immerhin aber behalten auch manche dieser Verbindungen von Akkorden, welche entfernten Tonarten angehören, etwas Befremdliches, und die plötzliche Aufeinanderfolge solcher Akkorde zeigt sich nicht immer zur Modulation geeignet.

10.

C : I *As* : I V I *C* : I *A* : I V I

C : I *E* : I V I *C* : I *Es* : I V I

c : I *as* : I V I

Selbst die Aufeinanderfolge des harten und weichen Dreiklangs gleicher Tonhöhe zeigt sich, obschon diese Akkorde zwei gemeinschaftliche Töne besitzen, zur plötzlichen Modulation wenig geeignet, wie aus den Beispielen 11 a und 11 b zu ersehen ist.



Dissonirende, unselbständige Dreiklänge.

§ 6. Unselbständig nennen wir jeden Akkord, welcher eine Dissonanz enthält. Die Dreiklänge können eine solche durch die verminderte oder übermässige Quinte enthalten; die Septimenakkorde durch jede Septime und durch die chromatische Erhöhung (Alterirung) anderer Intervalle. Ein dissonirender, unselbständiger Akkord kann nie Schlussakkord werden. Folgen mehrere dissondirende Akkorde aufeinander, so muss dem letzten derselben ein konsonirender Akkord folgen.

Verminderte Dreiklänge.

Jeder verminderte Dreiklang gehört drei verschiedenen Tonarten an; so wird der Dreiklang in *C*-dur und *c*-moll auf der siebenten Stufe, in *a*-moll auf der zweiten Stufe zu finden sein. Dieser Akkord würde sich aber ausser zur Modulation innerhalb der genannten Tonarten insbesondere auch noch zur

Modulation nach *A*-dur geeignet zeigen*). Wir lassen derartige Übergänge unter Beisp. 12 folgen:

12.

6 ♯ ♭ 6 ♯

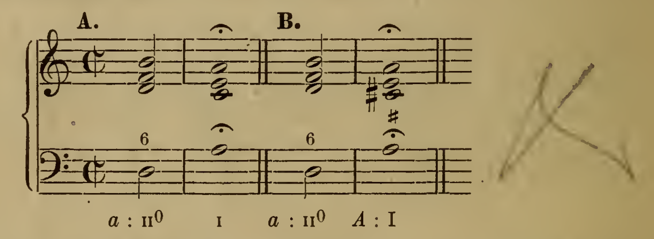
C : I vii^0 *a* : V i *c* : i vii^0 *a* : V i
a : ii^0 *a* : ii^0

6 ♯ ♯ ♭ 6 ♯ ♯ u. a. m.

C : I vii^0 *A* : V *A* : I *c* : i vii^0 *A* : V I
a : ii^0 *a* : V *a* : ii^0

---

*) Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in Moll kann sich auch in die auf gleicher Höhe befindliche Durtonart wenden. Von den nachstehend bemerkten Akkordfolgen wird die zweite unter **B** notirte sogar noch befriedigender und anmuthender wirken als die erste unter **A**, obgleich der Akkord in *A*-dur nicht leitereigen ist.



Es entsprechen diese Akkordfolgen den durch den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe gebildeten Schlussformeln, welche wir unter **C** und **D** notiren.



Auch hier begegnen wir der Thatsache, dass der verminderte Dreiklang sich immer weniger zur Verbindung mit Akkorden geeignet zeigt, jemehr Töne er mit dem darauffolgenden Akkorde gemeinschaftlich hat.



Wenn die vorstehende Akkordverbindung (Beisp. 13.), mit einem gemeinschaftlichen Tone (*H*) in den Anfangsakkorden vermittelt, schon etwas sehr Befremdendes, Hartes und Unangenehmes an sich hat, so zeigt die nachfolgende durch zwei gemeinschaftliche Töne des verminderten Dreiklangs mit dem darauffolgenden Akkorde vermittelte Verbindung (Beisp. 14) das Unnatürliche, Gewaltsame und Willkürliche ihrer Folge und beweist abermals, dass gemeinschaftliche Töne durchaus nicht immer ein geeignetes Bindemittel zwischen zwei Akkorden sind. Wir erwähnen dies ausdrücklich hier nochmals, damit der Schüler bei seinen ersten Modulationsversuchen sich nicht auf den Grundsatz stützen möge, dass gemeinschaftliche (liegenbleibende) Töne jederzeit eine geeignete Brücke zur Verbindung von Akkorden seien.



Der übermässige Dreiklang.

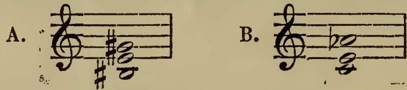
§ 7. Dieser vom Grundtone aus mit grosser Terz und übermässiger Quinte gebildete, auf der dritten Stufe der Molltonleiter stehende Akkord erhält seinen Namen durch das erwähnte übermässige Intervall; er gleicht vollkommen dem harten Dreiklange mit alterirter Quinte, welcher auf der ersten, vierten und fünften Stufe dreier Durarten und auf der sechsten Stufe einer andern

Molltonart vorkommen kann. So wird z. B. der übermässige Dreiklang der dritten Stufe in *a*-moll sich als alterirter Dreiklang der ersten Stufe in *C*-dur, der fünften Stufe in *F*-dur, auf der vierten Stufe in *G*-dur und auf der sechsten Stufe in *e*-moll vorfinden. Die Modulation von *a*-moll in die genannten Tonarten ist demnach leicht zu vermitteln, wie Beisp. 15 zeigt:





Der Dreiklang lässt sich jedoch bei enharmonischer Verwechselung einzelner Töne auch folgendermassen:



in vollkommen gleichem Klang darstellen.

In der unter A gezeigten Notirung erscheint er als Quartsextakkord des übermässigen Dreiklanges der dritten Stufe in *cis*-moll. Dieser Akkord wird sich als alterirter Dreiklang der sechsten Stufe in *gis*-moll, der Tonika in *E*-dur, der Dominante in *A*-dur und der Unterdominante in *H*-dur gleichfalls finden, und wir können mit ihm von *cis*-moll aus nach *gis*-moll und in die drei genannten Durtonarten ausweichen.

16.

a. b. auch nach *As*-dur

cis: III′ *gis*: IV V I *cis*: III′ I *As*: V I
gis: VI *a*: III′ *as*: IV

oder:

c. d. e.

cis: III′ *A*: I V I *cis*: III′ *A*: III V I *cis*: III′
A: V *A*: V *E*: I

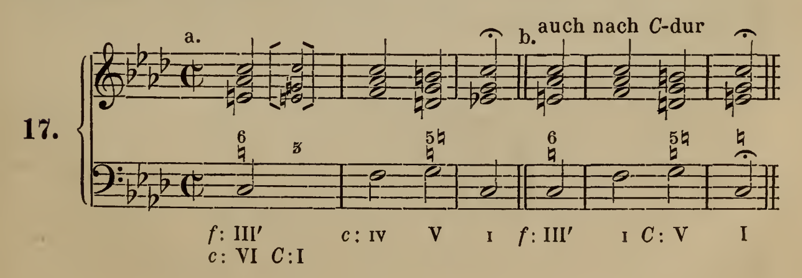
f.

u. a. m.

E: IV V I *cis*: III′ *H*: II V I
H: IV

In der Darstellung unter Buchstabe B zeigt sich der Akkord als erste Umkehrung des Dreiklangs der dritten Stufe in *f*-moll, der sechsten Stufe in *c*-moll mit alterirter Quinte, ebenso der Tonika in *As*-dur, der Dominante in *Des*-dur und der Unterdominante in *Es*-dur. Beisp. 17 zeigt Modulationen durch Dreiklänge von *f*-moll aus in die genannten Tonarten.

17.



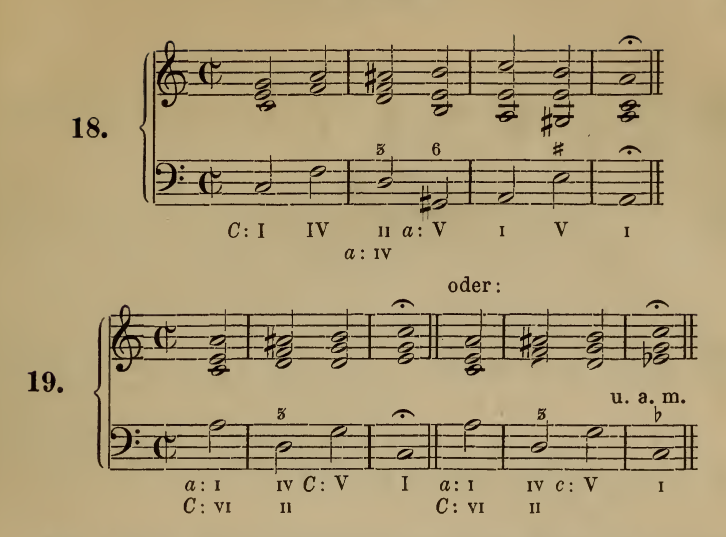


Der übermässige oder alterirte Dreiklang wird sich also, je nachdem wir ihn notiren, als gleichklingender Akkord in 15 verschiedenen Tonarten (in 6 Moll- und 9 Durtonarten) vorfinden, und kann jeder der drei Töne als Grundton oder Terz oder Quint eines übermässigen oder eines alterirten Dreiklangs aufgefasst werden. Von jeder der 15 verschiedenen Tonarten, in die der Akkord eingereiht werden kann, können wir in der Art, wie dies in den Beispielen 15, 16 und 17 gezeigt wurde, mannigfache Modulationen bilden. Der Schüler möge sowohl durch andere Bezeichnung, wie auch andere Stellung des ersten Akkordes derartige Übergänge, von den übermässigen Dreiklängen anderer Tonarten ausgehend, durch Dreiklangsfolgen zu bilden versuchen. Die in den Beispielen 15b, 16b und 17b gezeigten Schlüsse in *E*-dur, *As*-dur und *C*-dur erweitern noch den Kreis der Modulationen durch den übermässigen (alterirten) Dreiklang.

Alterirte Dreiklänge.

§ 8. **Der Dreiklang mit alterirter Quinte,** welcher auf dem Mollldreiklang der zweiten Stufe einer jeden Durtonleiter und auf der vierten Stufe von deren paralleler Molltonleiter gebildet werden kann, findet sich nur in je zwei Tonarten vor. Wir können ihn daher zur Modulation durch Dreiklangsfolgen nur von der einen zur andern Tonart verwenden:

Anmerkung. Es liegt auf der Hand, dass dieser alterirte Dreiklang in andern Tonarten als leitereigner Akkord nicht vorkommen kann. So kann der alterirte Dreiklang nur in *C*-dur und in *a*-moll, nicht aber in *F*-dur, *d*-moll und *B*-dur gebildet werden, weil die drei letztgenannten Tonarten den Ton *H* nicht besitzen, und die Weiterführung der alterirten Quinte nach oben in den zunächst gelegenen kleinen chromatischen Halbton demnach

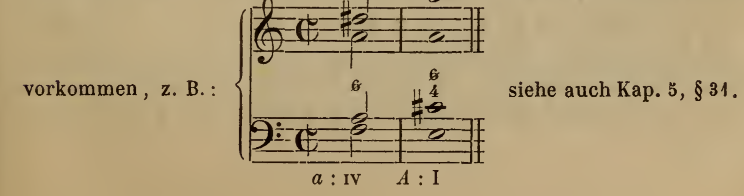


Man könnte durch enharmonische Verwechselung der übermässigen Quinte mit dem gleichklingenden Intervalle der kleinen Sexte diesen Akkord noch zu einer grossen Anzahl von Modulationen in entfernte Tonarten durch Dreiklangsfolgen verwenden. Die enharmonische Veränderung würde alsdann den alterirten Akkord in einen harten Dreiklang verwandeln, wie die folgenden Beispiele unter No. 20 zeigen:



---

unmöglich ist. Wir bemerken hier gleichzeitig, **dass jeder alterirte Ton, gleichviel in welchem Akkorde er sich vorfindet, als der schärfste Leitton aufgefasst und darum in jeder Stimme halbstufenmässig nach oben weitergeführt werden muss.** Ausnahmen von dieser Regel werden nur in seltenen, vereinzelten Fällen vorkommen, z. B.:

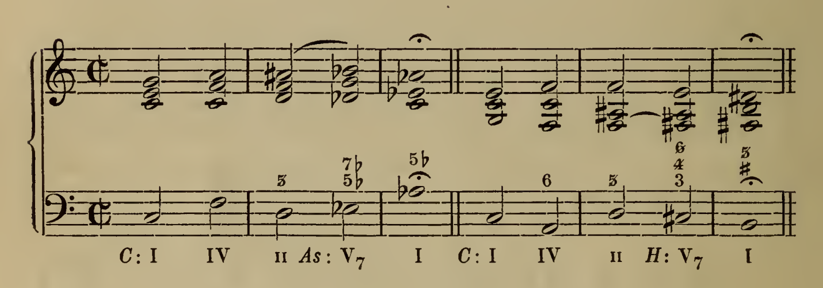


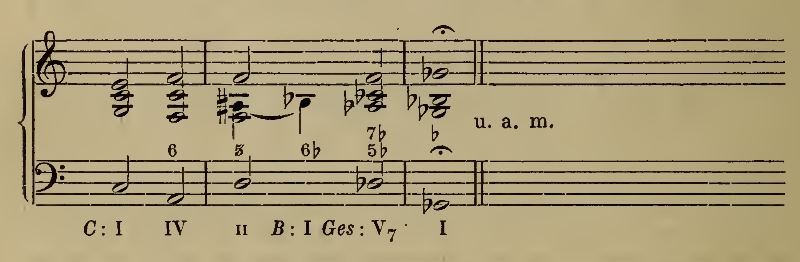
siehe auch Kap. 5, § 31.





Anmerkung. Wollte man den Dominantseptimen-Akkord für die Schlussbildung mit in Anspruch nehmen, so liessen sich auch noch mehr Übergänge zu andern entfernten Tonarten im strengen Stile bilden; z. B.:





Die Aufgabe des Schülers wird darin bestehen, dass er nach den in den Beispielen 5, 6, 7 und 12—20 gegebenen Vorbildern, von den Dreiklängen verschiedener anderer Tonarten ausgehend, ähnliche Übergänge zuerst schriftlich ausarbeiten möge; danach aber soll er derartige Modulationen am Klavier aus dem Stegreif versuchen.

Der Dreiklang mit alterirtem Grundtone.

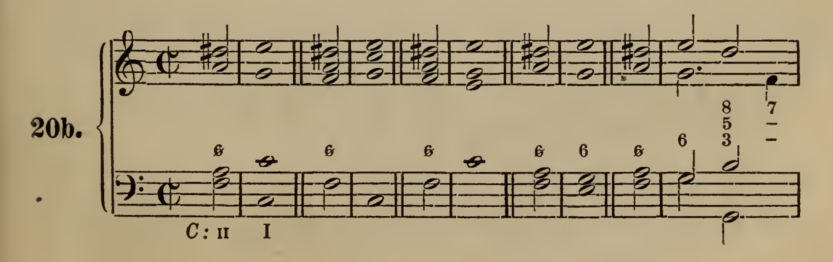
§ 9. Wir haben gesehen, dass jeder weiche Dreiklang (siehe § 4) in fünf verschiedenen Dur- und Molltonarten als leitereigner Akkord auftreten kann und zur Verbindung mit den Akkorden dieser Tonarten geeignet ist. Erhöhen wir den Grundton eines Molldreiklangs um eine grosse chromatische Halbstufe, so wird die Fortführung des solchergestalt alterirten Akkordes durch die Fortschreitung des alterirten Intervalles in den nächstgelegenen obern kleinen Halbton bedingt. Allermeist ist der Akkord alsdann in der ersten Umkehrung in Gebrauch, und wir kennen ihn unter dem Namen

der übermässige (oder alterirte) Sextakkord.

Wir können diesen Akkord nicht modulirend mit Dreiklängen von vier Tonarten verbinden, in denen er sich als natürlicher d. i. nicht alterirter Akkord leitereigen vorfindet. Ausserdem erlaubt derselbe modulatorische Fortführungen zu Dreiklängen anderer Tonarten in dreifacher Weise, und zwar je nachdem wir die alterirte Sexte aufwärts führen, oder liegen lassen, oder sie enharmonisch in die kleine Septime umwandeln und diese alsdann wieder beliebig abwärts führen, oder liegen lassen, oder schrittweise aufsteigen lassen oder sie sprungweise weiterführen. (Siehe: Kap. 2, §§ 11 und 13.)

Es folgen hier zunächst:

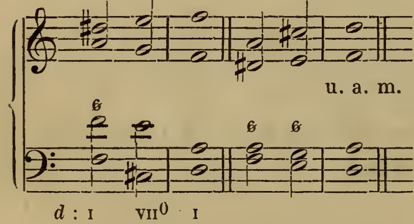
Fortführungen des übermässigen Sextakkordes zu leitereignen Dreiklängen.



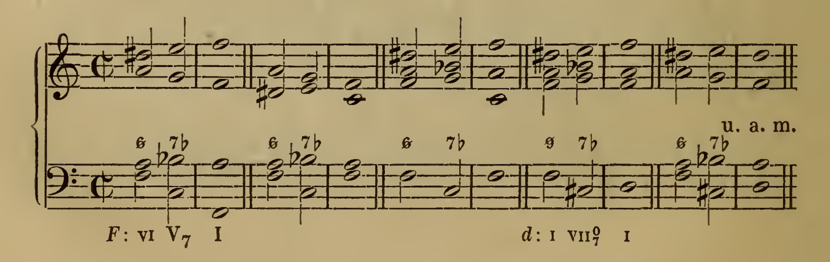
a: IV I
C: II VI

a: IV V

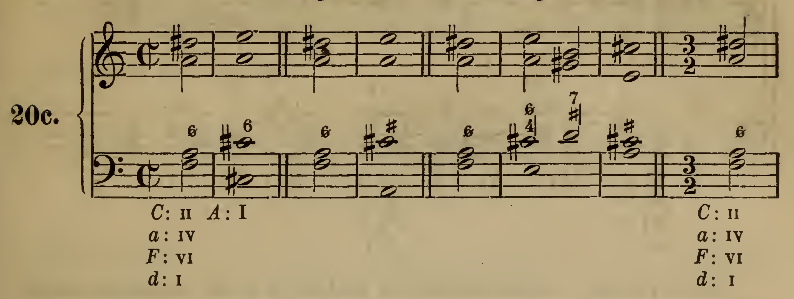
a: IV III′ V_7 I *F*: VI VII⁰ *F*: VI V
d: I II⁰

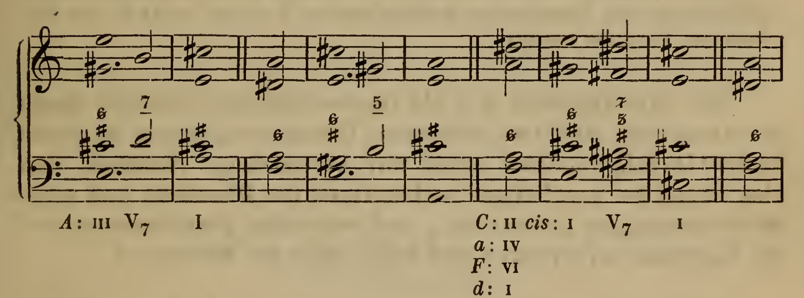


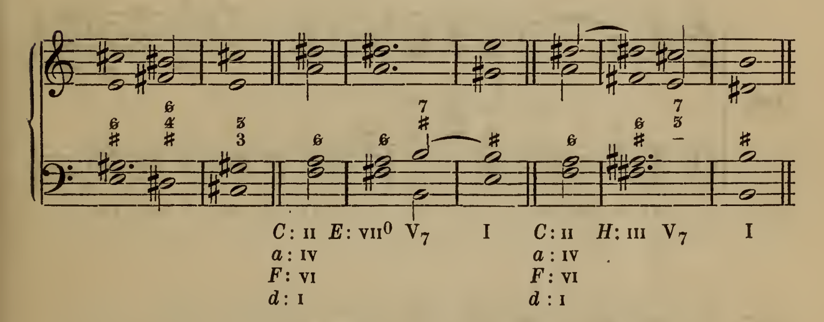
Anmerk. In *F*-dur und *d*-moll werden die Fortführungen des übermässigen Sextakkordes zu Septimenakkorden anmuthender sein, als die zu den Dreiklängen der zweiten und siebenten Stufe, z. B.:

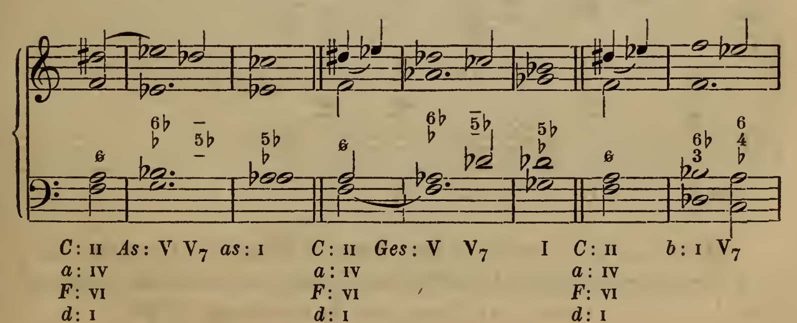


Modulirende Fortführungen des übermässigen Sextakkordes.







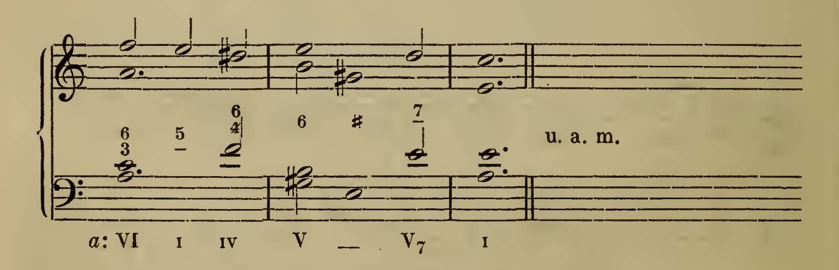




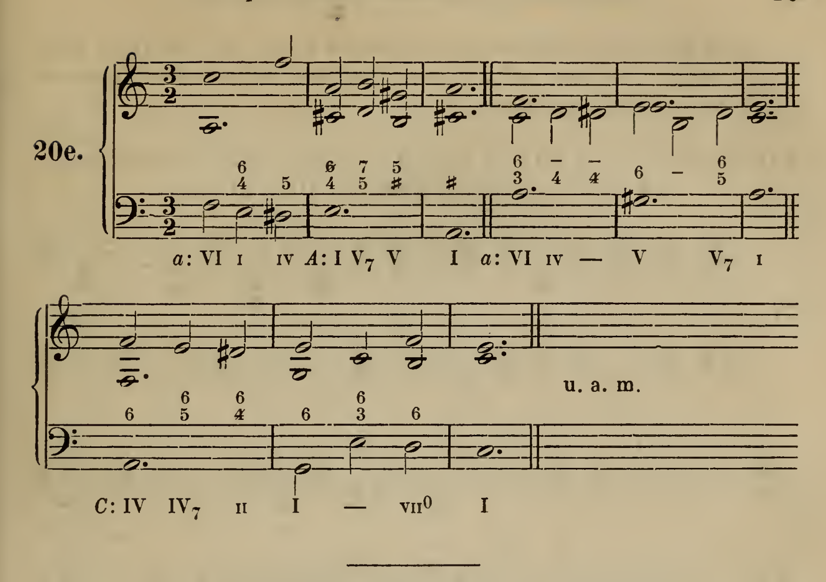
Anmerkung. Selbstverständlich sind auch noch mancherlei andere Fortführungen des übermässigen Sextakkordes zu Septimenakkorden verschiedener Tonarten möglich.

Die Grundstellung wie die Quartsextakkord-Stellung dieses Dreiklangs mit erhöhtem (alterirtem) Grundtone kommen im reinen vierstimmigen Satze wenig zur Anwendung; dieselben sind aber zumal bei sorgfältiger Vorbereitung der Dissonanz und guter Stimmführung zu gebrauchen, und wir finden Fortführungen wie die folgenden im strengen und freien Stile der Meister:





Mehr als im vierstimmigen Satze kommt die Grundstellung und der Quartsextakkord des Molldreiklangs mit alterirtem Grundtone im dreistimmigen Satze zur Anwendung; z. B.:

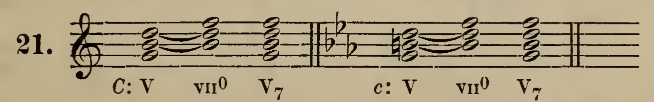


II. Kapitel.

Die Septimenakkorde als Mittel zur Modulation.

Der Dominant-Hauptseptimenakkord.

§ 10. Von allen Septimenakkorden hat der auf der Dominante einer jeden Tonart durch harten Dreiklang und kleine Septime gebildete die grösste Wichtigkeit. Zusammengesetzt aus den in Dur und Moll gleichen Dreiklängen der fünften und siebenten Stufe



ist er in noch höherem Grade zur Bildung des vollkommenen Schlusses geeignet als der Dominant-Dreiklang, da er als unselbständiger, dissonirender Akkord die Weiterführung und Auflösung seiner Dissonanz (der Septime) nothwendig fordert. Die Auflösung der Septime wird aber stets am Natürlichsten in die Terz des Dreiklangs der Tonika erfolgen, welches Intervall, als den Charakter und das Geschlecht des Tonika-Dreiklangs bestimmend, für ihn von grösserem Gewichte ist, als die Quinte. (Siehe: Harmonielehre, Kap. 7, § 36.)

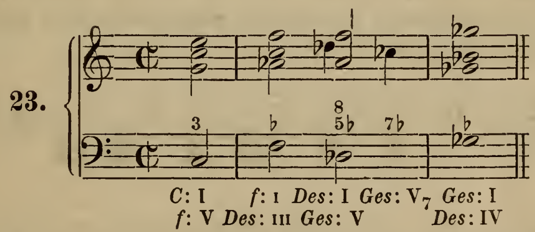
Der Dominant-Hauptseptimenakkord kann nur z w e i e n Tonarten, und zwar den auf gleicher Tonhöhe befindlichen Tonarten von Dur und Moll angehören.

Schlussbildung durch den Dominant-Hauptseptimenakkord und den Tonika-Dreiklang.



Die vorstehende, in mancherlei verschiedenen Arten gezeigte, vollkommene Schlussbildung durch den Dominant-Hauptseptimenakkord und den Dreiklang der Tonika können wir, vom Tonika-Dreiklange einer jeden Dur- und Molltonart ausgehend, leicht erreichen, wenn wir zwischen den beregten Tonika-Dreiklang und den zu erreichenden Dominant-Hauptseptimenakkord derjenigen Tonart, in welche wir moduliren wollen, einen Dreiklang stellen, welcher sowohl zum ersten Akkorde, wie zum **Dominant-Akkorde** der später folgenden Tonart irgend eine verwandtschaftliche Beziehung hat. Wir unterscheiden dabei d i r e k t verwandte und i n d i r e k t verwandte Akkorde. (Vergleiche: Harmonielehre, Kap. 4, § 21 die Anmerkung.)

D i r e k t verwandt nennen wir zwei Dreiklänge, welche sich — gleichviel ob wir den einen oder den anderen als Tonika-Dreiklang auffassen und annehmen wollen — in ein und derselben Durtonart oder in deren paralleler Molltonart als leitereigene Akkorde vorfinden.

23.


Die direkte Verwandtschaft der in Beisp. 23 gezeigten Akkorde ist leicht erkennbar. Der erste Dreiklang auf *C* wird sich als Dominant-Akkord in *f*-moll vorfinden; der Dreiklang *f*, *as*, *c* findet sich ebensowohl in *f*-moll auf der ersten, wie in *Des*-dur auf der dritten Stufe vor; überdies wäre der Dreiklang *Des*, *F*, *As* in *f*-moll leitereigener Akkord der sechsten Stufe. Wir können demnach die direkte Verwandtschaft der beiden Akkorde sowohl von dem einen wie von dem anderen Akkorde herleiten. Die nachschlagende Septime *Ces* des dritten (Dominant-)Akkordes macht die Verbindung der beiden letzten Akkorde noch nothwendiger und inniger, als es durch den Dominant-Dreiklang allein geschehen könnte.

24.

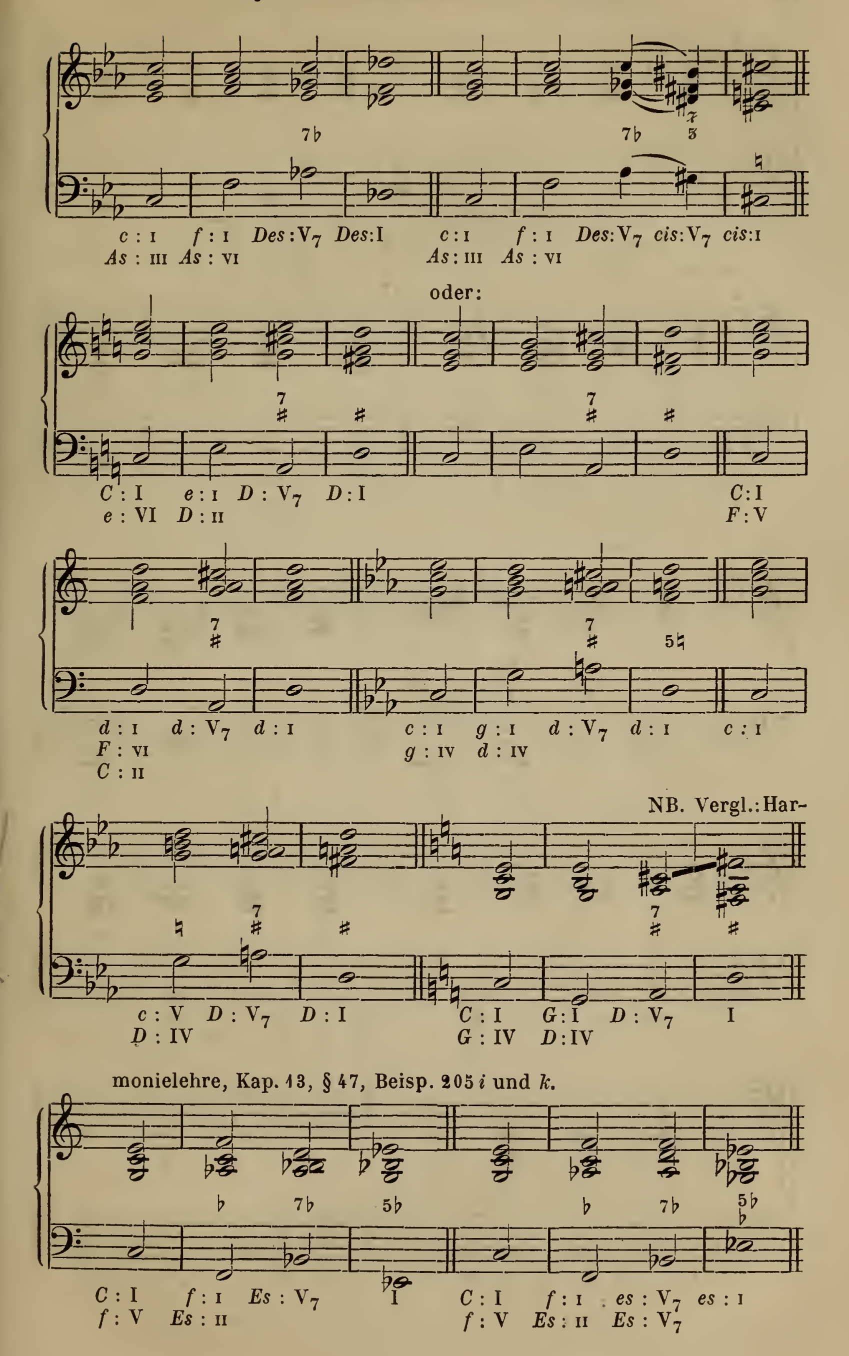

Beisp. 24 zeigt uns dagegen die Folge von Dreiklängen, welche sich zwar in der Tonfamilie von *C*-dur vorfinden, eine direkte Verwandtschaft untereinander jedoch nicht besitzen. Denn, wenn wir den ersten Akkord als den Tonika-Dreiklang der Tonart *d*-moll annehmen, so finden wir in dieser Tonart nicht den zweiten Akkord *G, H, D*. Der Unterdominant-Dreiklang in *d*-moll würde *g, b, d* sein. Ebensowenig würden wir, den zweiten Dreiklang *G, H, D* als Tonika-Dreiklang von *G*-dur auffassend, in dieser Tonart den ersten Dreiklang des Beispiels 24 *d, f, a* finden, da der Dominant-Dreiklang in *G*-dur *D, Fis, A* ist. Zwischen dem zweiten und dritten Dreiklang des Beispiels 24 ist eine direkte Verwandtschaft ebenfalls nicht vorhanden, denn die Tonart *G*-dur besitzt den Ton *F* nicht, die Tonart *F*-dur nicht den Ton *H*. Aus dem über die ersten Akkorde Gesagten kann der Schüler leicht den Mangel einer direkten Verwandtschaft der folgenden Akkorde ersehen.

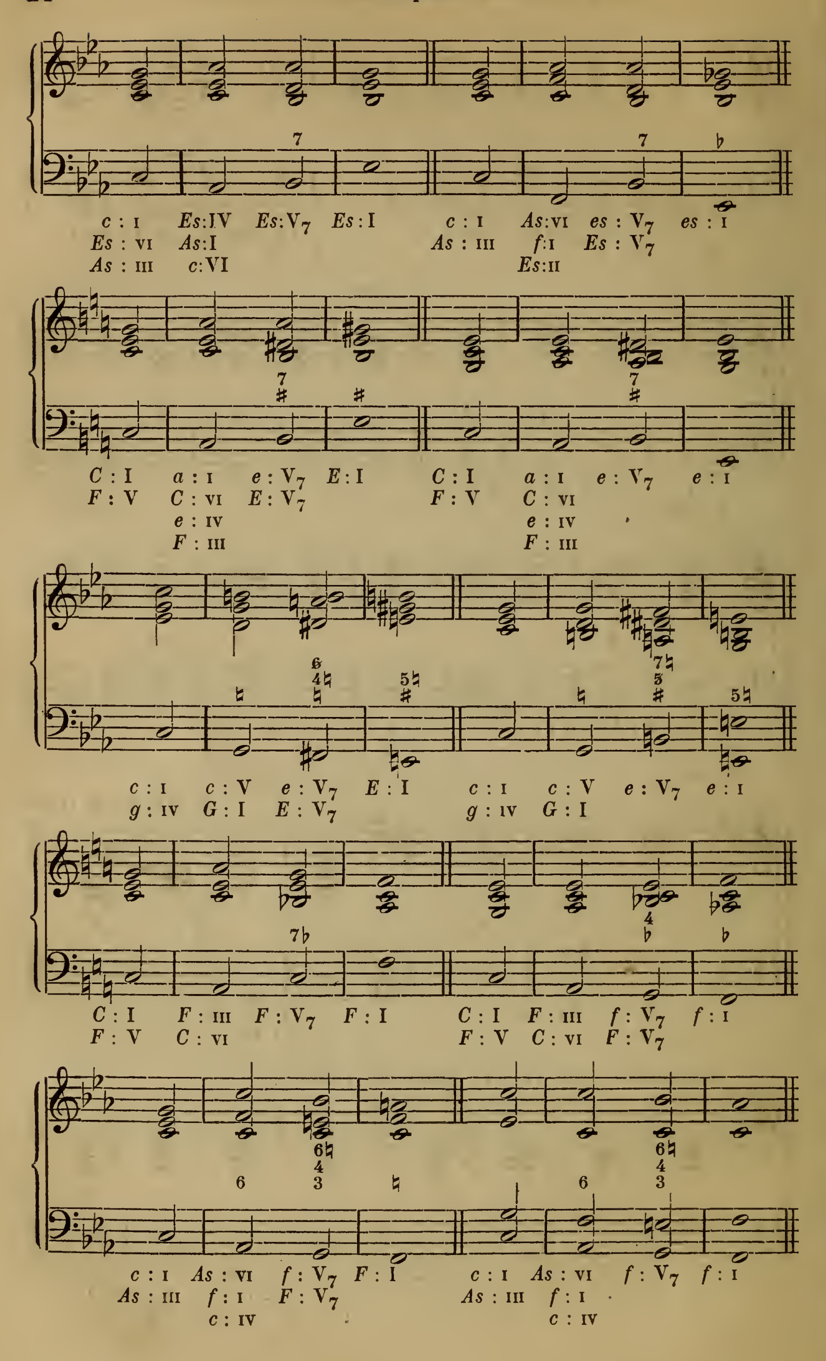
Dreiklänge, welche sich nicht in ein und dieselbe Tonart einreihen lassen, entbehren jeder Art von Verwandtschaft. Häufig ist ihre Aufeinanderfolge im reinen Satze nach den Regeln des strengen Stils unmöglich, z. B.:



Wir zeigen nunmehr im Beisp. 26 Modulationen von *C*-dur und *c*-moll ausgehend in alle anderen Tonarten. Diese Übergänge sind nach dem im Beisp. 23 gegebenen Muster gebildet. Die Aufgabe des Schülers wird darin bestehen, die in Beisp. 26 enthaltenen Modulationen, von anderen Tonarten ausgehend, am Klaviere zu transponiren, beziehentlich ähnliche Übergänge zu bilden.



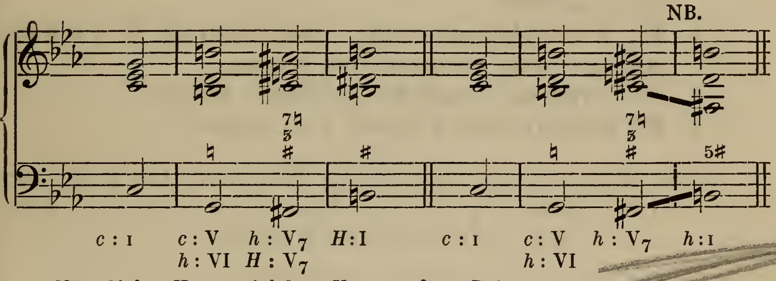

c : I f : I Des : V7 Des : I c : I f : I Des : V7 cis : V7 cis : I
As : III As : VI As : III As : VI
oder:
C : I e : I D : V7 D : I C : I
e : VI D : II F : V
d : I d : V7 d : I c : I g : I d : V7 d : I c : I
F : VI g : IV d : IV
C : II
NB. Vergl.: Harmonielehre, Kap. 13, § 47, Beisp. 205 i und k.
c : V D : V7 D : I C : I G : I D : V7 I
D : IV G : IV D : IV
C : I f : I Es : V7 I C : I f : I es : V7 es : I
f : V Es : II f : V Es : II Es : V7


c : I Es:IV Es:V7 Es : I c : I As:VI es : V7 es : I
Es : VI As:I As : III f:I Es : V7
As : III c:VI Es:II
C : I a : I e : V7 E : I C : I a : I e : V7 e : I
F : V C : VI E : V7 F : V C : VI
e : IV e : IV
F : III F : III
c : I c : V e : V7 E : I c : I c : V e : V7 e : I
g : IV G : I E : V7 g : IV G : I
C : I F : III F : V7 F : I C : I F : III f : V7 f : I
F : V C : VI F : V C : VI F : V7
c : I As : VI f : V7 F : I c : I As : VI f : V7 f : I
As : III f : I F : V7 As : III f : I
c : IV c : IV


C : I f:I Ges:V V7 Ges:I C:I f:I Ges:V Ges:V7 fis:V7 fis:I
f : V Des:VI Des:I f: V Des:VI Des:I
c · I As:VI Ges:V7 Ges:I c : I As:VI Ges:V7 fis:V7 fis:I
As : III Des:III As : III Des:III
C : I G : II G : V7 I C : I G : II g : V7 g : I
G : IV C : VI G : IV C : VI G : V7
c : I G : I G : V7 G : I c : I g : I g : V7 I
g : IV c : V g : IV Es : III
Es : VI
C : I f : I As : V7 As : I C : I f : I As: V7 gis:V7 gis:I
f : V As : VI f : V As : VI


c : I As:VI As : V7 As:I c : I As:VI As:V7 gis:V7 gis:I
As : III c:IV As : III c:IV
C : I C : II a : V7 A : I C : I C : VII0 a : V7 a : I
F : V F : VI A : V7 a : II0
a : IV
c : I c : VII0 a:V7 A : I c : I c : VII0 a:V7 a : I
a : II0 A:V7 a : II0
C : I F : I B : V7 B:I C : I F : I b : V7 b : I
F : IV B : V F : V b : V
c : I B : V B : V7 B : I c : I B : V b : V7 b : I
B : II B : II b : V





NB. Siehe: Harmonielehre, Kap. 20, § 61, Beisp. 346.

Wir haben bei allen diesen Modulationen ausser dem Dominant-Hauptseptimenakkorde nur Dreiklänge benutzt, um dem Schüler darzuthun, dass auch mit diesen verhältnissmässig nur geringen Hilfsmitteln genügende Übergänge in alle Tonarten zu bilden sind. Die Aufgabe wird späterhin durch Hinzuziehung der Nebenseptimenakkorde, der alterirten Septimenakkorde, der Vorhalte, der durchgehenden Noten u. a. m. wesentlich erleichtert werden und anmuthender und schöner gelöst werden können.

Trugkadenzen des Dominant-Hauptseptimenakkordes.

§ 11. Bisher hatten wir nur die kadenzirende Auflösung des Dominant-Hauptseptimenakkordes gebraucht und denselben ausschliesslich zur Bildung des vollkommenen Schlusses angewendet. Dieser Akkord gestattet jedoch (wie auch alle anderen Nebenseptimenakkorde) eine nicht unbeträchtliche Zahl von andersartigen, nicht kadenzirenden Fortführungen, welche wir Trugkadenzen nennen. Diese können sehr verschiedener Art sein. Wir unterscheiden dabei

A. Fortführungen in Akkorde gleicher Tonart;
B. Fortführungen in Akkorde fremder Tonarten.

Bei beiden Gattungen unterscheiden wir wiederum:

1. **Fortführungen in Dreiklänge;**
2. **Fortführungen in andere Septimenakkorde.**

Die Letzteren wollen wir vor der Hand noch gar nicht in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, da wir von den Nebenseptimenakkorden und ihren natürlichen (kadenzirenden) Auflösungen noch nicht gesprochen haben.

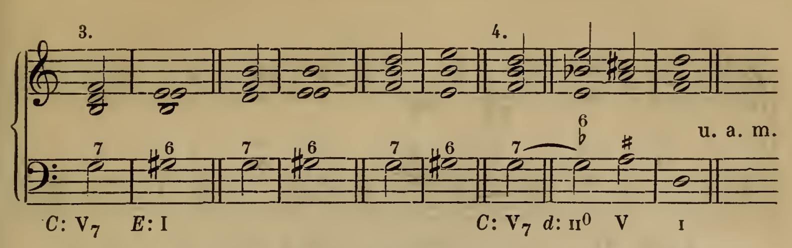
Die Trugkadenzen des Dominant-Hauptseptimenakkordes in Dreiklänge können auf viererlei Art gebildet werden (siehe auch: Harmonielehre, Kap. 12 und 13):

a. **Mit regelmässiger Fortschreitung der Septime stufenweise abwärts.**
b. **Mit liegenbleibender oder enharmonisch in die übermässige Sexte verwandelter Septime.**
c. **Mit stufenweise aufwärtsgeführter Septime.**
d. **Mit sprungweiser Führung der Septime.**

a. Trugkadenzen des Dominant-Hauptseptimenakkordes mit Fortführung der Septime nach unten in den nächstgelegenen Halbton.



*) Die unangenehme Wirkung der Quintenfolge wird durch die Gegenbewegung des Basses aufgehoben.



Die mit NB bezeichnete Auflösung des Dominant-Hauptseptimenakkordes der Tonart *C*-dur in den übermässigen Dreiklang der dritten Stufe von *a*-moll ist zwar eine kadenzirende; nichtsdestoweniger müssen wir sie, ihrer modulatorischen Wendung nach *a*-moll halber (wie der beigefügte vollkommene Schluss in dieser Tonart zeigt), als Trugkadenz bezeichnen.

Trugkadenzen mit Fortführung der Septime nach unten in den nächstgelegenen Ganzton.

Nicht modulirend:

28.

1. *c*: V_7 VI *c*: V_7 VI *c*: V_7 VI

2. *c*: V_7 III′

Modulirend:

c: V_7 III′ *c*: V_7 III′

3. *c*: V_7 *Es*: I *c*: V_7 *Es*: I

4. *c*: V_7 *es*: I *c*: V_7 *es*: I *c*: V_7 *es*: I
C: V_7 *C*: V_7 *C*: V_7

5. *c*: V_7 *Ces*: I *H*: I
C: V_7

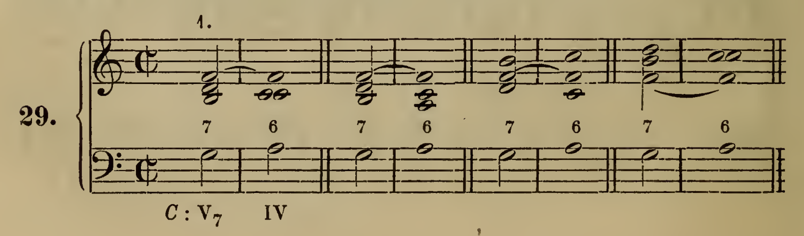


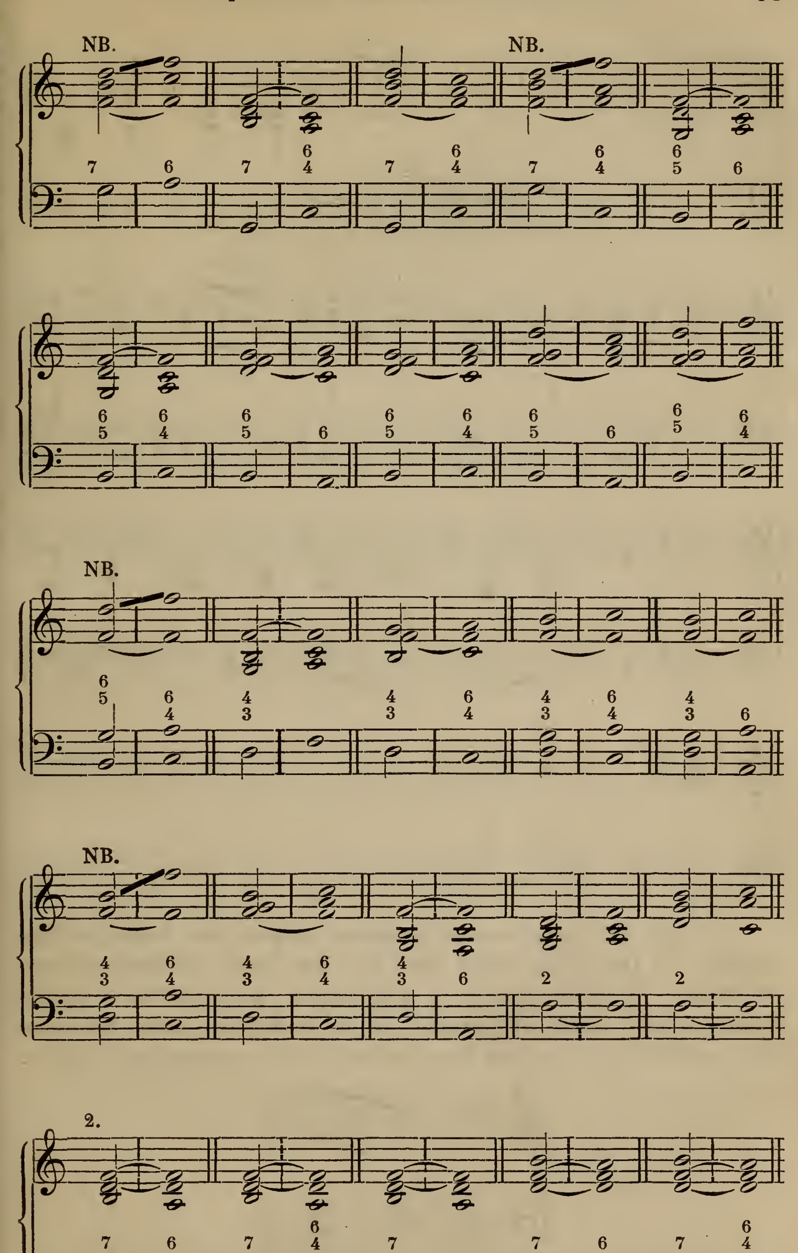
Im dreistimmigen Satze auch folgendermassen möglich:

Manche dieser Akkordverbindungen klingen so, wie sie hier stehen, abgesondert und ausser allem Zusammenhange mit vorangegangenen und nachfolgenden Akkorden, unbefriedigend wie z. B. die unter No. 2 und No. 7 gezeigten, andere erscheinen durch ihr unvermitteltes, plötzliches Auftreten, hart und schroff wie No. 6. Man wolle dabei jedoch erwägen, dass es sich hier zunächst um die eingehende Kenntniss aller Mittel zu Modulation handelt, wie sie späterhin mit anderen Modulationsmitteln vermischt in künstlerisch gearbeiteten Präludien und Modulationen an geeigneter Stelle wohl auch ihren Platz finden können. In der Kunst kann eben Alles in zweckdienlicher Verbindung am rechten Orte zu irgend einer beabsichtigten Wirkung angewendet werden.

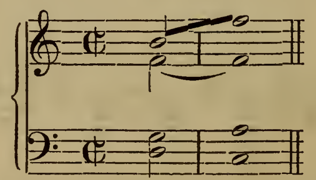
§ 12. **Trugkadenzen des Dominant-Hauptseptimenakkordes mit liegenbleibender, beziehentlich enharmonisch in die übermässige Sexte verwandelter Septime in Dreiklänge derselben Tonart und anderer Tonarten.**

Trugkadenzen in leitereigene Akkorde der Durtonart.




NB.
NB.
NB.
NB.
2.
C : V7
II

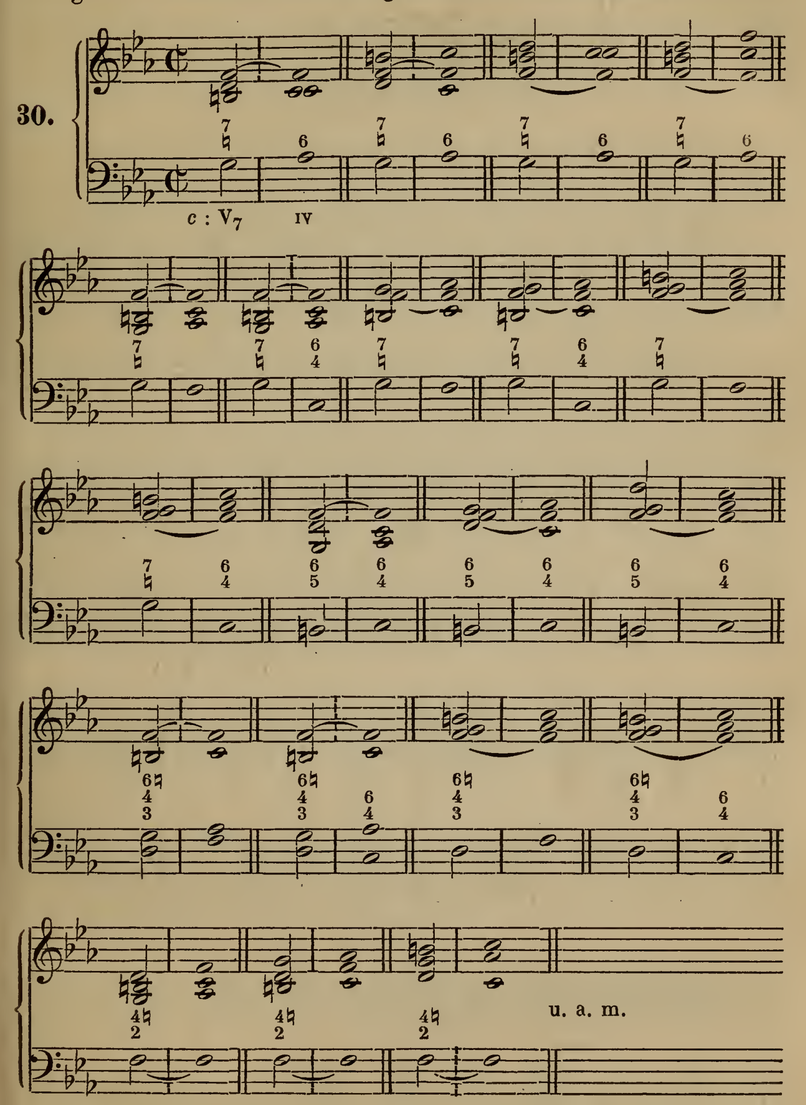
Die mit NB. bezeichneten Beispiele zeigen uns freie Fortführungen der Quinte und der Terz des Dominant-Hauptseptimenakkordes. Dergleichen freie Führungen der Intervalle dieses Akkordes sind jederzeit gestattet, wenn die Führung aller Stimmen eine natürliche ist; selbst der Sprung in die verminderte Quinte:



ist in diesem Falle nicht zu tadeln, da das *F* des Soprans gewissermassen durch das vorangehende und liegenbleibende *F* des Alts

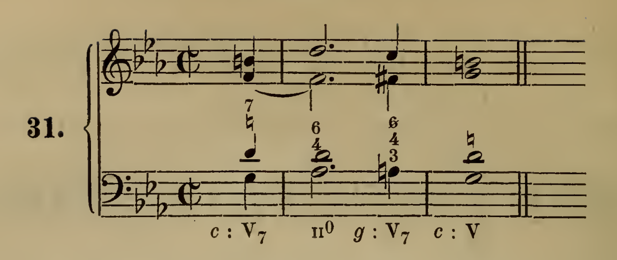
vorbereitet ist. (Über die freiere Fortführung der Intervalle der Septimenakkorde vergleiche man: Harmonielehre, Kap. 13, § 47.)

Trugkadenzen in leitereigene Akkorde der Molltonart.



Die Auflösung in den Dreiklang der zweiten Stufe ist nur selten vorkommend und wäre allenfalls folgendermassen möglich:

31.



Trugkadenzen in Akkorde fremder Tonarten.

32.

1.

C : V_7 d : III′ V_7 I

2.

C : V_7 B : I V_7 I

c : V_7 b : I V_7 I

3.

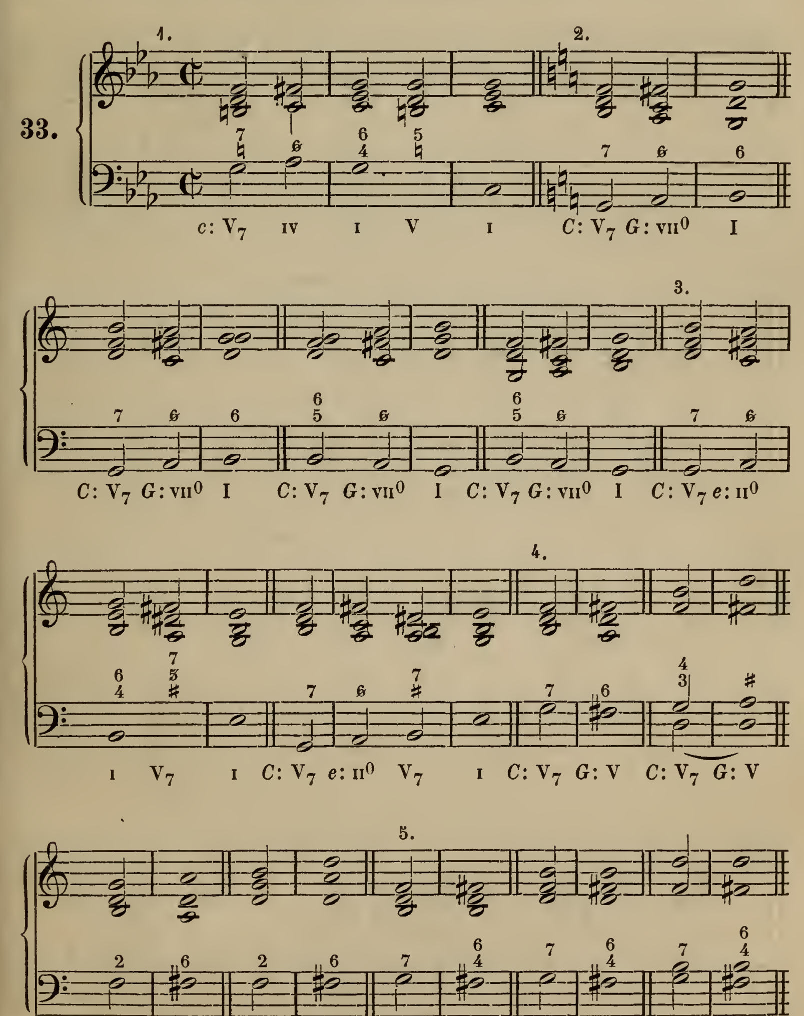
C : V_7 *Fis* : V V_7

I C : V_7 *fis* : V V_7 I

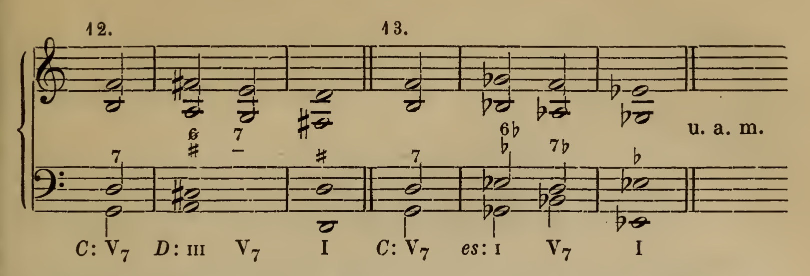
u. a. m.

c. Trugkadenzen mit stufenweise aufwärts geführter Septime in verschiedene Dreiklänge.

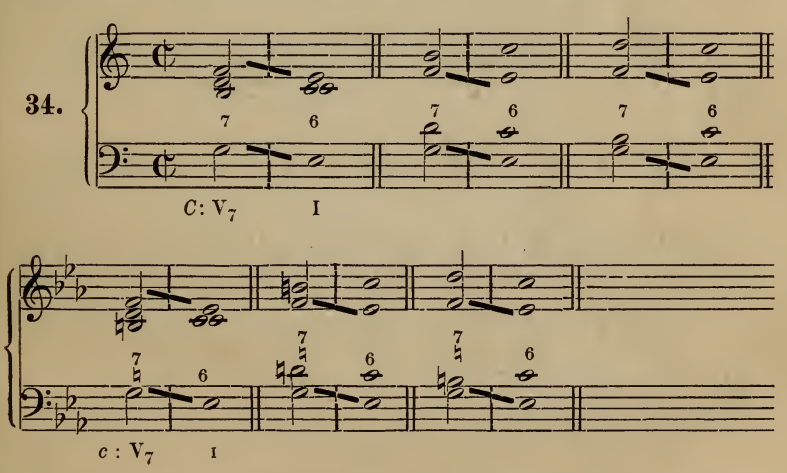
§ 13. Auflösungen des Dominant-Hauptseptimenakkordes, bei denen die Septime einen **Halbton** aufwärts in ein Intervall eines Dreiklangs geführt wird, werden zu Akkorden fremder Tonarten führen, wie die folgenden Beispiele zeigen. Nur das erste derselben bleibt in der gleichen Tonart, *c*-moll.




C: V7 fis: IV V7 C: V7 fis: IV V7 C: V7 fis: IV V7
6.
7.
C: V7 h: III′ V7 I C: V7 h: III′ V7 I C: V7 H: V
8.
C: V7 H: V C: V7 e: V I C: V7 e: V I C: V7 e: V I
9.
10.
11.
C: V7 E: V I C: V7 E: V I C: V7 g: VII0 I C: V7
H: III V I C: V7 H: III V I C: V7 H: III V7 I



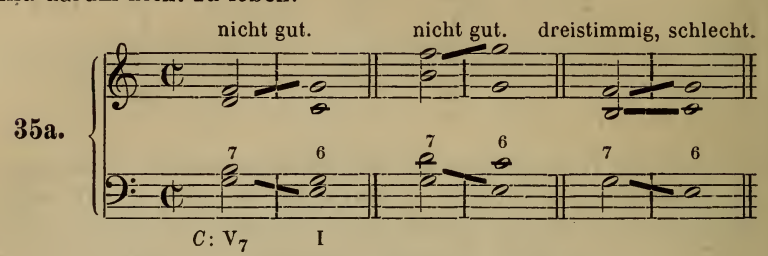
Von den Trugkadenzen des Dominant-Hauptseptimenakkordes, bei denen die Septime einen g a n z e n Ton aufwärts in ein Intervall eines D r e i k l a n g s geführt wird, werden nur wenige praktisch verwendbar sein. Es kann jedoch die k a d e n z i r e n d e Auflösung des Dominant-Hauptseptimenakkordes in gewissen Fällen derart gebildet werden, dass die Septime einen Ganzton aufwärts geführt wird. Dies m u s s alsdann geschehen, wenn der Grundton des Septakkordes nicht in den Grundton des Dreiklangs der Tonika, sondern in die Terz dieses Akkordes (den eigentlichen natürlichen Auflösungston der Septime) springt. Durch die Aufwärtsführung der Septime werden die nachstehend vermerkten verdeckten Oktaven vermieden, deren fehlerhafte Fortschreitung durch die Härte der Terz-Verdoppelung doppelt auffällig wird. (Siehe: Harmonielehre, Kap. 12, § 45 und Kap. 19.)



Alle diese durchaus unstatthaften, fehlerhaften Fortschreitungen werden jederzeit durch Aufwärtsführung der Septime zu vermeiden sein.

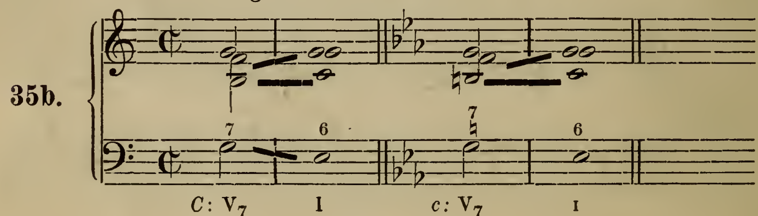
Zu bemerken ist hierbei jedoch, dass die Wirkung nur dann

eine gute sein wird, wenn die Septime nicht im Sopran oder in der die Melodie führenden obersten Stimme liegt. Die folgenden unter Beisp. 35 notirten Fortschreitungen sind darum nicht zu loben.

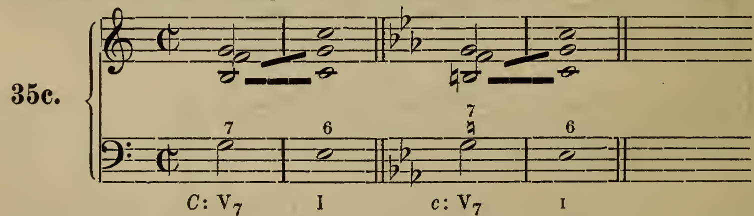




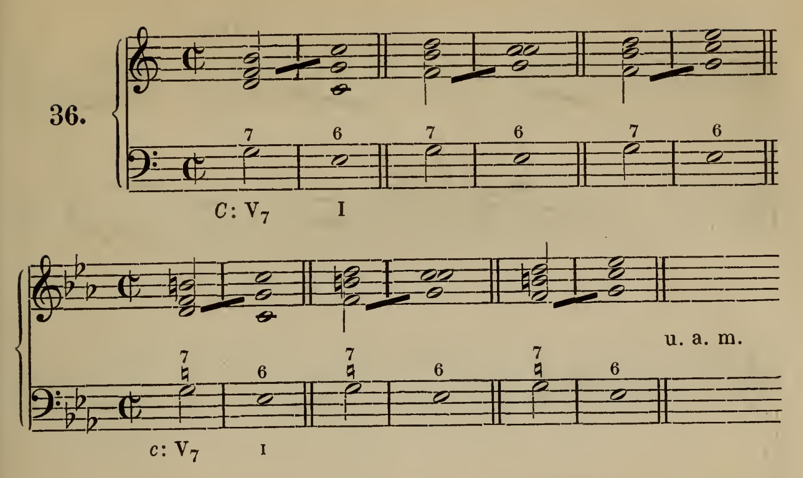
Auch die folgenden Fortschreitungen sind wegen der darin enthaltenen Quintenfolgen unstatthaft.



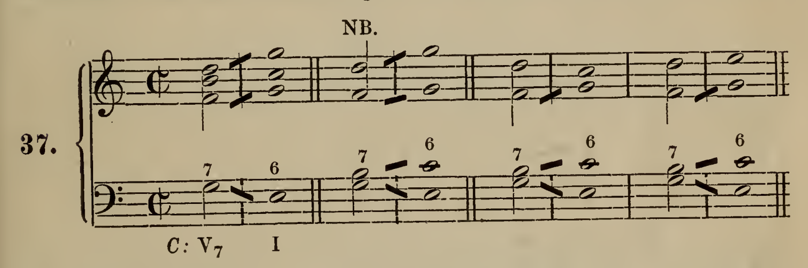
Weniger auffällig ist die fehlerhafte Quintenfolge, weil in den Mittelstimmen hier weniger hervortretend, in den Beispielen 35c.



Die folgenden im Beisp. 36 angeführten Akkord-Verbindungen sind vollkommen korrekt, und muss in denselben die Septime einen Ganzton aufwärts geführt werden.



Auch die im folgenden Beispiele No. 37 gegebenen Akkord-Verbindungen sind trotz der darin enthaltenen verdeckten Oktav-Parallelen und der Quintenfolgen allenfalls zu gestatten.



Ebenso auch in *c*-moll! Wegen des mit NB. bezeichneten Quartensprunges des Soprans in Beisp. 37 vergleiche man Beisp. 29 und die beigefügte Bemerkung.

Aber auch dann, wenn der Bass von unten in den eigentlichen natürlichen Auflösungston der Septime tritt, wird es besser sein, die Septime einen Ganzton aufwärts zu führen; darum ist Beisp. 38a besser als 38b.

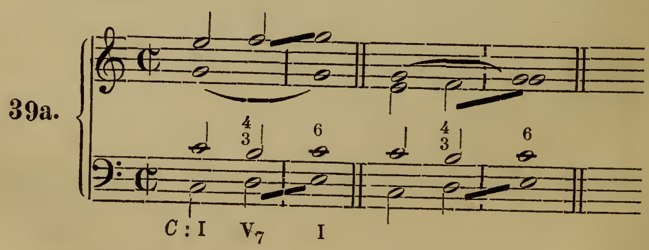


38b.

c : I V$_7$ I

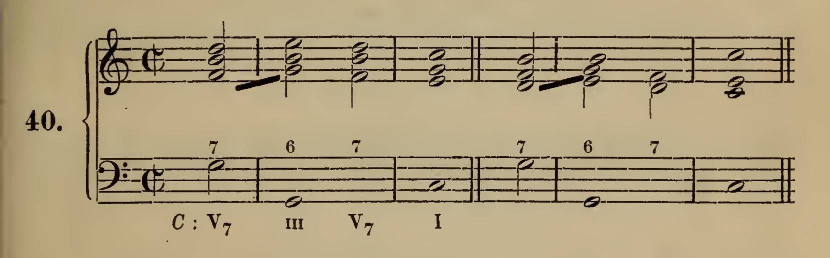
u. a. m.

Hierbei ist jedoch ebenfalls zu berücksichtigen, dass die Septime weder im Sopran enthalten sei, noch in den gleichen Ton des Soprans führe. Fortführungen, wie die im Beisp. 39 a. und b. enthaltenen machen stets schlechte Wirkung und sind nicht zu gestatten.





Nunmehr zeigen wir in Beisp. 40 einige, theils nicht modulirende, theils zu Modulationen brauchbare Auflösungen des Dominant-Hauptseptimenakkordes, bei denen die Septime einen Ganzton aufwärts in ein Intervall eines Dreiklanges geführt wird.







C: V_7 F: vii⁰ I C: V_7 d: ii⁰ I C: V_7 d: vii⁰ I

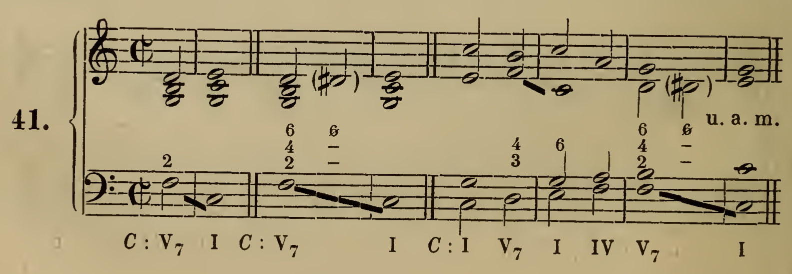
C: V_7 Es: I V_7 I c: V_7 / C: V_7 c: III′ V_7 I c: V_7 / C: V_7 c: III′ V_7

I c: V_7 / C: V_7 III′ V_7 I c: V_7 f: vii⁰ I

u. a. m.

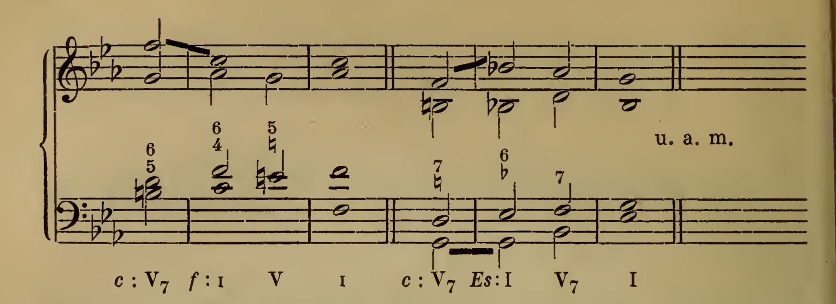
d. Sprungweise Führung der Septime des Dominant-Hauptseptimenakkordes in ein Intervall eines Dreiklangs.

Eine sprungweise Führung der Septime bei der Auflösung des Dominant-Hauptseptimenakkordes kann schon bei der kadenzirenden Auflösung dieses Akkordes in den Dreiklang der Tonika erfolgen, wie Beisp. 41 zeigt. (Vergl.: Harmonielehre, Kap. 12, § 45.)



Nunmehr folgen modulatorische Trugkadenzen des Dominant-Hauptseptimenakkordes, bei denen die Septime sprungweise in ein Intervall eines nicht leitereigenen Dreiklangs geführt wird.





Die mit NB. angemerkte Folge von verdeckten Quintenparallelen macht hier durch die Gegenbewegung des Tenors und des Basses keine unangenehme Wirkung, obschon die obere in die reine Quinte tretende Stimme (der Sopran) sprungweise geführt ist. (Vergleiche: Harmonielehre, Kap. 19.)

Der Schüler bilde mit den Dominant-Hauptseptimenakkorden verschiedener Tonarten Modulationen durch Trugkadenzen, wie deren mannigfache in den Beispielen der §§ 10—12 enthalten sind. Auch hier wird es gut sein, der praktischen Übung am Klavier die schriftliche Ausarbeitung von Beispielen vorangehen zu lassen.

III. Kapitel.

Die Nebenseptimenakkorde und ihre Auflösungen.

§ 14. Die Dur- und Molltonart zeigt uns zwölf Nebenseptimenakkorde in sechs verschiedenen Gestaltungen und zwar Nebenseptimenakkorde

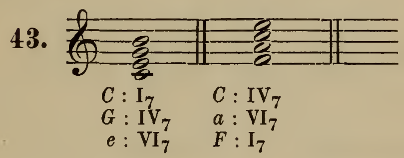
1. mit hartem Dreiklange und grosser Septime,
2. mit weichem Dreiklange und kleiner Septime,
3. mit übermässigem Dreiklange und grosser Septime,
4. mit weichem Dreiklange und grosser Septime,
5. mit vermindertem Dreiklange und kleiner Septime,
6. mit vermindertem Dreiklange und verminderter Septime.

Zugehörigkeit der Nebenseptimenakkorde in verschiedene Tonarten.

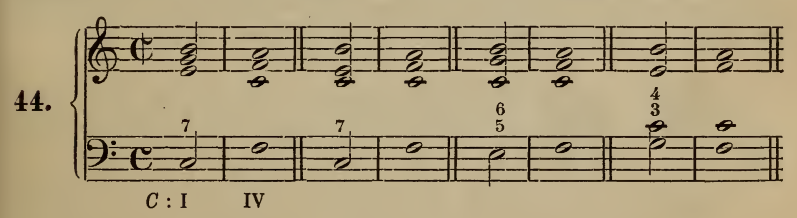
Nicht alle Nebenseptimenakkorde gestatten eine im gewöhnlichen Sinne des Wortes kadenzirende Auflösung in einen Dreiklang. Diejenigen dieser Akkorde, bei welchen eine derartige Auflösung die erste und natürlichste Fortführung in den eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer befindlichen Dreiklang ist, werden sich — je nach den verschiedenen Tonarten, welchen ein und derselbe Nebenseptimenakkord angehören kann — in einen harten, oder in einen weichen, oder in einen verminderten Dreikang auflösen können*).

Nebenseptimenakkorde mit hartem Dreiklang und grosser Septime.

Es lassen sich die Nebenseptimenakkorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime in drei verschiedene Tonarten einreihen.



Kadenzirende Auflösungen eines dieser Nebenseptimenakkorde in Dreiklänge zeigen wir in den folgenden Beispielen.

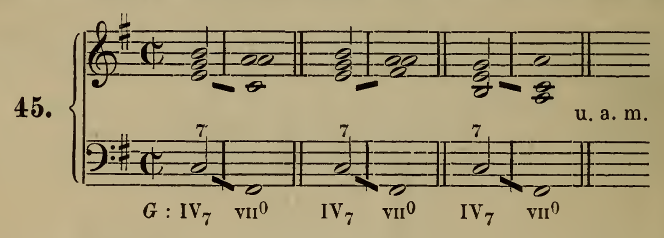




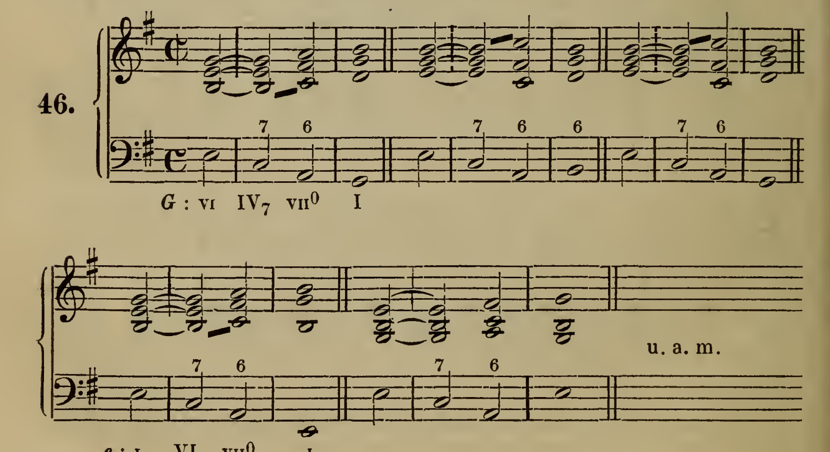
*) Nichtkadenzirende Auflösungen der Nebenseptimenakkorde können auch in einen übermässigen Dreiklang führen.

Unmögliche Auflösungen.

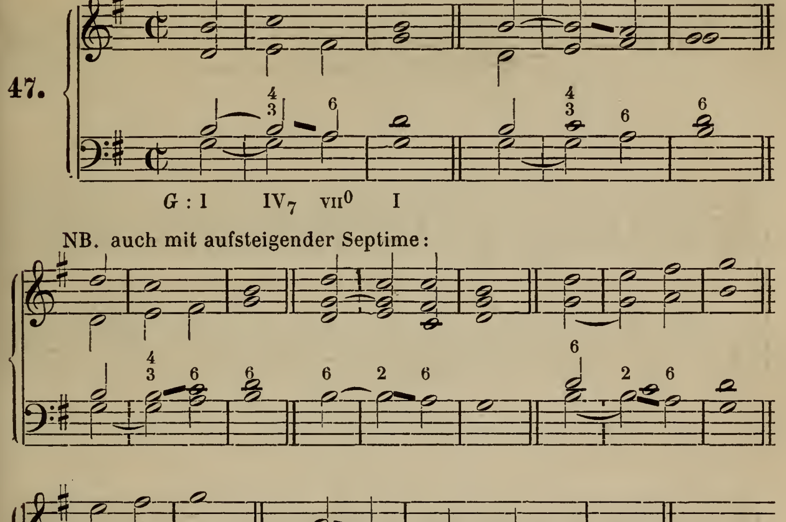
§ 15. In *G*-dur und in *e*-moll ist eine kadenzirende Auflösung der Grundstellung dieses Akkordes in die Grundstellung des verminderten Dreiklangs der siebenten, beziehentlich zweiten Stufe auf regelmässigem Wege (mit stufenweise abwärts schreitender Septime) wegen allzugrosser Härte des Klanges und der fehlerhaften Stimmführung halber nicht zu bilden. Der Bass könnte bei einer derartigen Auflösung stets nur nach unten geführt werden; eine Aufwärtsbewegung desselben ist des dadurch entstehenden übermässigen Quartensprunges halber inkorrekt. In *G*-dur müsste alsdann stets eine Verdoppelung des Leittones im Dreiklange der siebenten Stufe erfolgen, falls man die sprungweise Bewegung zweier Stimmen in eine verminderte Quinte vermeiden wollte.

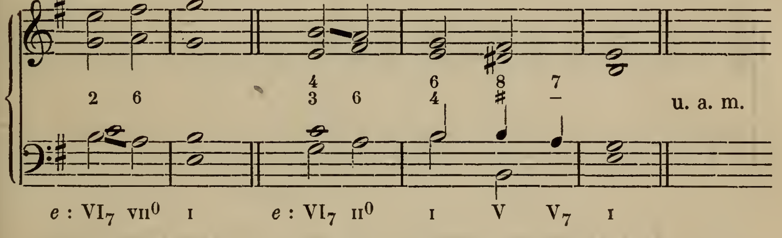


Alle diese Fortführungen sind ebensowohl in *e*-moll wie in *G*-dur unthunlich. Dagegen ist eine kadenzirende Auflösung des beregten Akkordes in der Grundstellung mit stufenweise aufsteigender Septime in die Sextakkord-Stellung des verminderten Dreiklanges in beiden Tonarten auf folgende Weise leicht zu bilden.



Von den Umkehrungen dieses Septimenakkordes ist der Terzquart- und der Sekundakkord zur kadenzirenden Auflösung mit regelmässig stufenweise abwärts gehender Septime wohl geeignet.



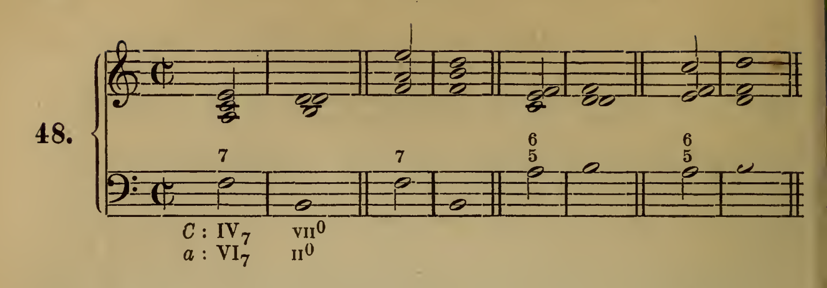


Die Aufgabe des Schülers ist es, die kadenzirenden Auflösungen von Nebenseptimenakkorden mit hartem Dreiklange und grosser Septime anderer Tonarten in die betreffenden Dreiklänge zuerst schriftlich zu arbeiten, danach aber dieselben am Klavier zu üben; er wird gut thun, die Dissonanz jederzeit vorzubereiten und die Auflösung des Septimenakkordes, falls dieselbe in einen verminderten Dreiklang führt, zu einem befriedigenden Abschluss zu bringen, wie dies in den Beispielen 46 und 47 gezeigt ist.

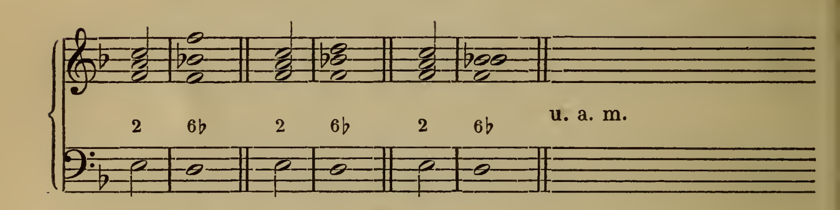
Auflösungen des gleichgebildeten Septimenakkordes

C : IV_7
a : VI_7
F : I_7

werden in ähnlicher Weise wie die in den Beispielen 44, 46 und 47 gezeigten gebildet werden z. B.:







§ 16. Die Nebenseptimenakkorde mit weichem Dreiklange und kleiner Septime

finden sich auf verschiedenen Stufen dreier Durtonarten und einer Molltonart vor.

49.

C : II_7	*C* : III_7	*C* : VI_7
a : IV_7	*D* : II_7	*F* : III_7
F : VI_7	*h* : IV_7	*e* : IV_7
B : III_7	*G* : VI_7	*G* : II_7

Wollen wir derartig gebildete Septimenakkorde kadenzirend in einen Dreiklang auflösen, so finden wir, dass die Auflösung eines jeden derselben ebensowohl in einen harten, wie in einen weichen oder in einen verminderten Dreiklang führen kann.

Kadenzirende Auflösung in *C*-dur in den Dominant-Dreiklang.

50.

C: I II7 V I — *C*: VI II7 V

I — *C*: IV II7 V I — *C*: II7 V

C: II7 V — *C*: II7 V

C: II7 V I — *C*: II7 V I

u. a. m.

Kadenzirende Auflösung in *F*-Dur in den Dreiklang der zweiten Stufe.

51.



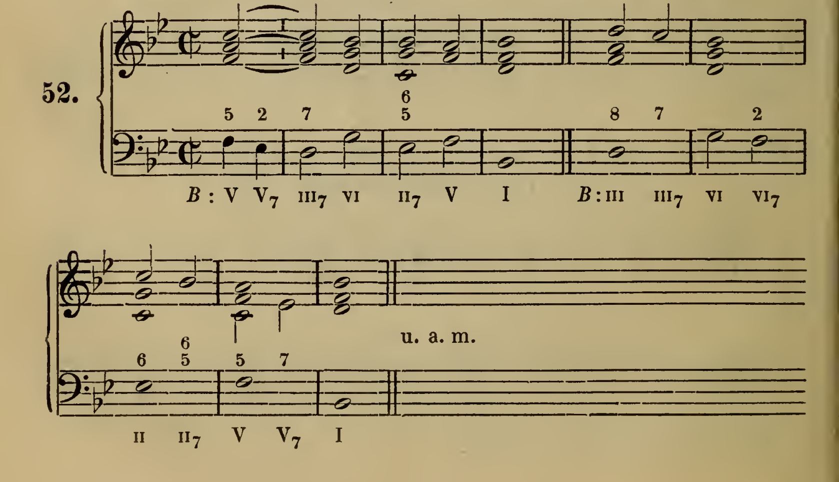
F : V VI_7 II V_7 I *F* : I VI_7 II V_7 I *F* : IV VI_7

II V_7 I *F* : V VI_7 II V_7 I

u. a. m.

F : VI VI_7 II V V_7 I

Kadenzirende Auflösung in *B*-dur in den Dreiklang der sechsten Stufe.



Kadenzirende Auflösung in a-moll in den Dreiklang der siebenten Stufe.

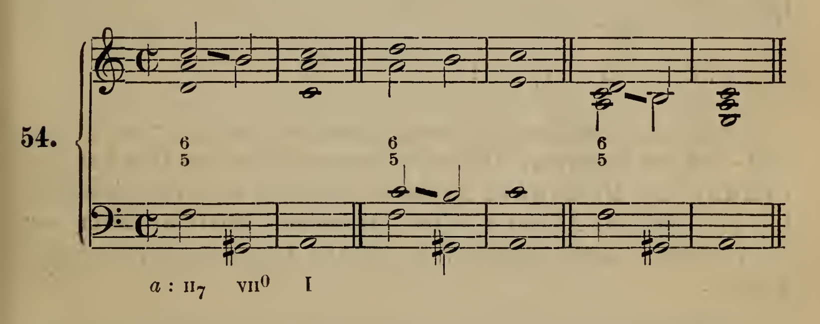
§ 17. Eine kadenzirende Auflösung der Grundstellung dieses Akkordes in die Grundstellung des verminderten Dreiklangs der siebenten Stufe in *a*-moll ist auf regelmässigem Wege mit stufenweise abwärts gehender Septime nicht thunlich. (Vergl. § 14.) Mit stufenweise aufwärts geführter Septime würde sich eine kadenzirende Auflösung des beregten Akkordes in die Sextakkordstellung des Dreiklangs der siebenten Stufe allenfalls folgendermassen bilden lassen:

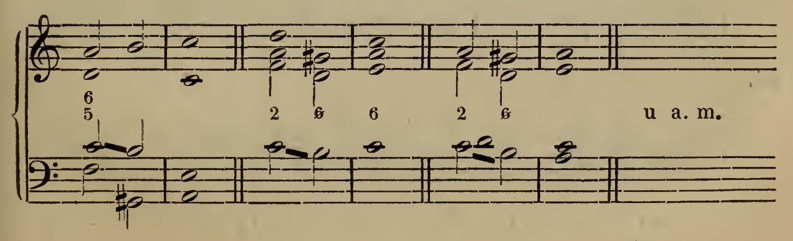
53.



Auch die Umkehrungen dieses Septimenakkordes zeigen sich zu kadenzirenden Auflösungen in der Molltonart wenig geeignet; wir zeigen einige solcher Fortführungen mit regelmässig abwärts geführter Septime in Beisp. 54.

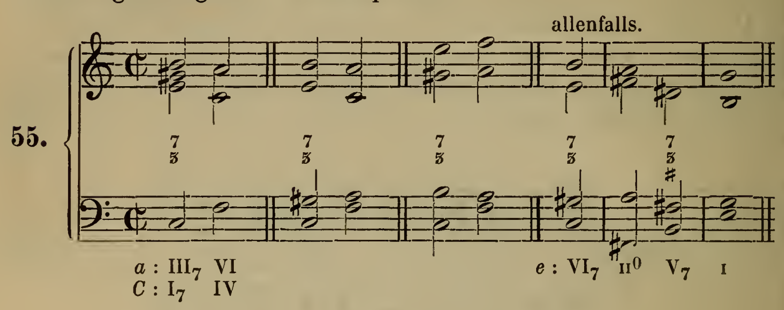
54.

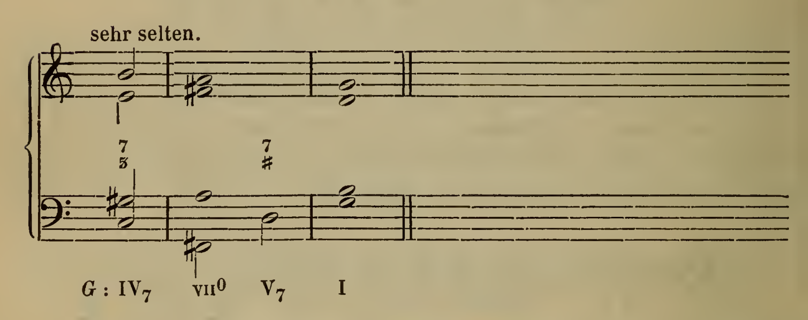




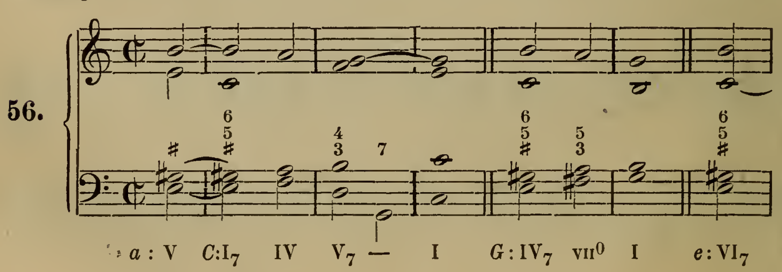
Der Septimenakkord mit übermässigem Dreiklange und grosser Septime.

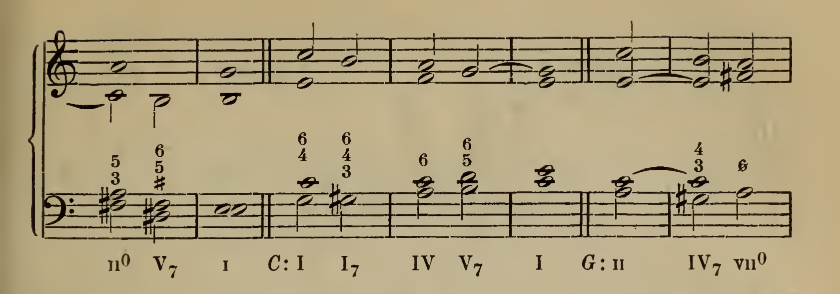
§ 18. Dieser Akkord, welcher sich auf der dritten Stufe der Molltonleiter vorfindet, ist dem Septimenakkorde mit alterirter Quinte der ersten Stufe in Dur gleichgebildet. Seine kadenzirenden Auflösungen zeigen wir in Beisp. 55.





Von den Umkehrungen dieses Akkordes können nur der Quintsext- und der Terzquart-Akkord in Betracht kommen. Die Vorbereitung der Dissonanz ist dabei sorgfältig zu berücksichtigen. Die betreffenden Akkorde selbst erscheinen überdies dann nur als zufällige (durchgehende); die weite Lage ist jederzeit nothwendig.





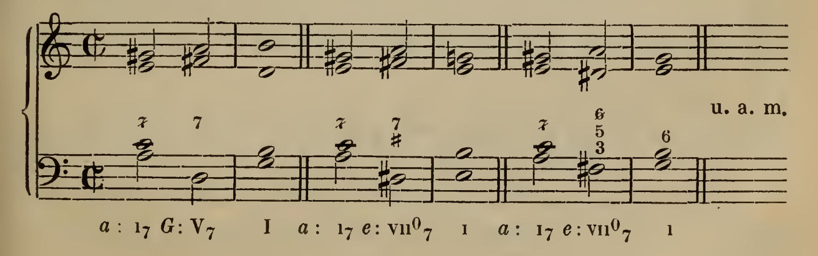


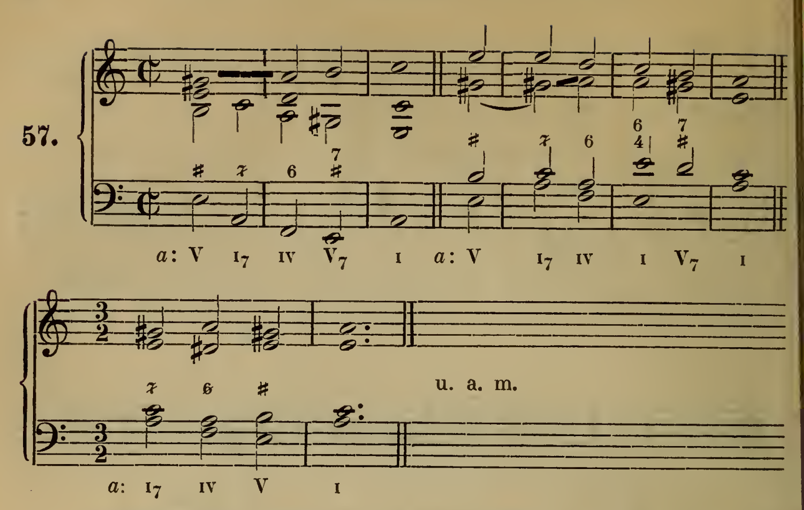
Der Septimenakkord mit weichem Dreiklange und grosser Septime

steht auf der ersten Stufe der Molltonleiter; seine kadenzirende Auflösung in den Dreiklang der vierten Stufe kann nur durch Aufwärtsführung der Septime gebildet werden*. Diese Septime, welche Leitton der Tonleiter ist, wird auch bei nicht kadenzirenden Fortführungen in andere Akkorde derselben Tonart stets aufwärts geführt werden müssen. (Vergl.: Harmonielehre, Kap. 12, § 46.)

---

*) Kadenzirende Auflösungen dieses Akkordes in andere **Septimenakkorde** lassen sich modulatorisch folgendermassen bilden:

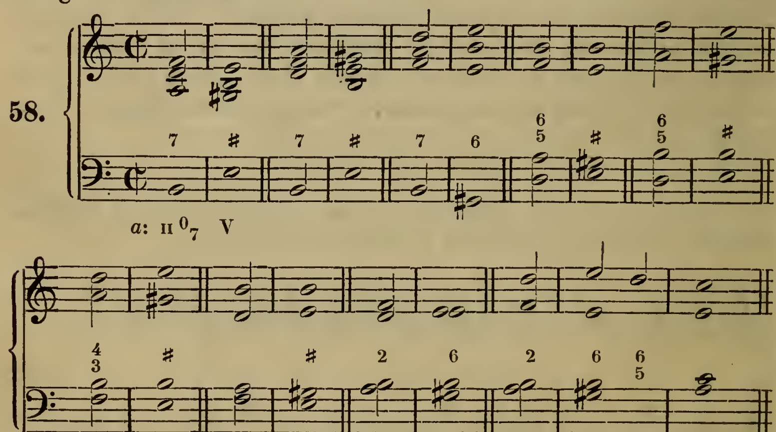




Umkehrungen dieses Septimenakkordes sind für die Praxis nicht brauchbar.

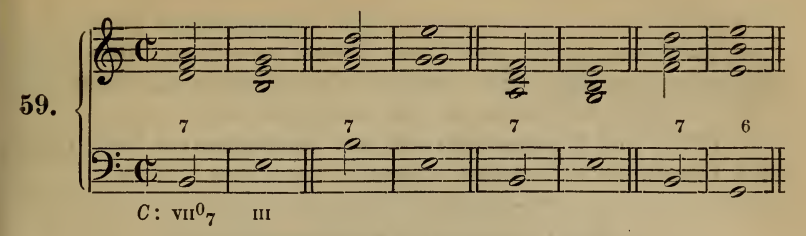
Der Septimenakkord mit vermindertem Dreiklange und kleiner Septime.

§ 19. Dieser Akkord findet sich in Moll auf der zweiten, in Dur auf der siebenten Stufe vor; seine kadenzirende Auflösung erfolgt in Moll in den Dreiklang der Dominante, in Dur in den Dreiklang der dritten Stufe.



So befriedigend diese kadenzirenden Auflösungen in Moll wirken, so wenig befriedigend werden dieselben in der Durtonart sein.

59.



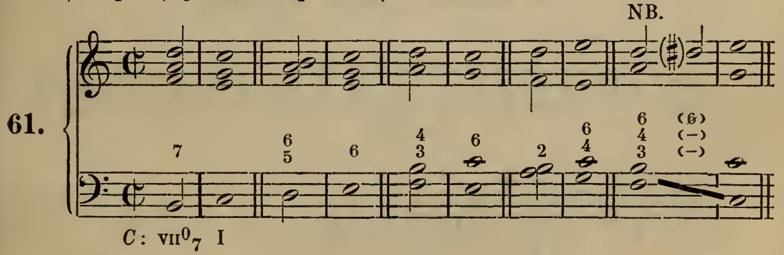
Noch weniger als die Auflösungen der Grundstellung werden uns die der Umkehrungen dieses Akkordes den Eindruck einer Kadenz, d. i. einer befriedigenden Schluss-Fortführung geben können.

60.



Dies erklärt sich aus dem Umstande, dass dieser Akkord, welcher in Moll auf der indifferenten zweiten Stufe steht, in Dur auf der siebenten Stufe gebildet wird. Hier ist sein Grundton der Leitton der Tonleiter. Der natürliche Zng dieses hervorstechenden Tones in die Oktave des Grundtones wird die Auflösung des Septimenakkordes der siebenten Stufe in Dur in den Dreiklang der ersten Stufe als die natürliche kadenzirende Auflösung erscheinen lassen; diese im Beisp. 61 notirte Auflösung wird uns in weit höherem Grade das Gefühl der natürlichen Fortführung des beregten Akkordes erwecken, als die in den Beispielen 59 und 60 gezeigten Auflösungen. (Vergl. dazu: Harmonielehre, Kap. 9, § 39, Beisp. 155.)

61.



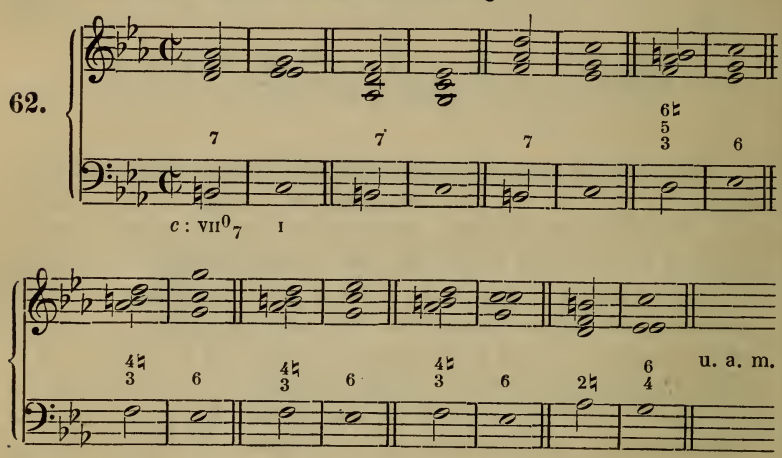
Die bei NB. im Beisp. 61 gezeigte sprungweise Führung der Quinte des Akkordes giebt uns Veranlassung, darauf hinzuweisen, dass die Intervalle der Nebenseptimenakkorde ebenso wie die des

Dominant-Hauptseptimenakkordes bei regelmässigen kadenzirenden Auflösungen und bei Trugkadenzen mancherlei freie Fortführungen gestatten. (Man vergleiche hierzu die Beispiele 26, 29, 37 u. a. dieses Lehrbuchs und Harmonielehre, Kap. 13, § 47.)

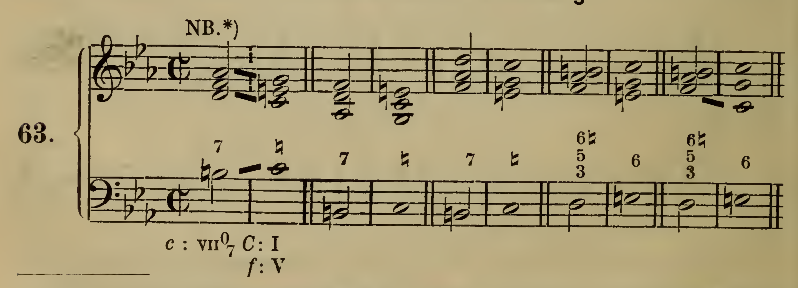
§ 20. **Der Septimenakkord mit vermindertem Dreiklange und verminderter Septime,** allgemein unter dem Namen

der verminderte Septimenakkord

bekannt, findet sich nur auf der siebenten Stufe der Molltonleiter vor; seine kadenzirende Auflösung in den übermässigen Dreiklang der dritten Stufe ist nicht möglich. (Vergl.: Harmonielehre, Kap. 11, § 43.) Dieser Akkord erlaubt uns zunächst eine Auflösung in den eine Stufe höher stehenden **Moll-Dreiklang.**

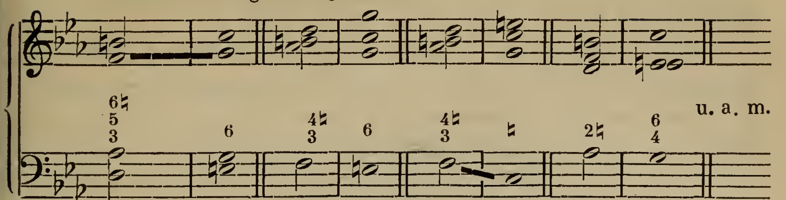


Besser und wohlklingender erscheint uns die Auflösung in den eine Stufe höher stehenden **harten Dreiklang.**



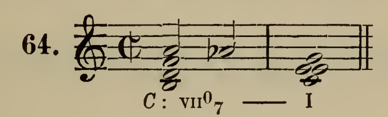
*) NB. Die Führung von Sopran und Tenor aus einer verminderten Quinte abwärts in eine reine Quinte ist hier nicht zu tadeln, da die üble Wirkung

auch mit aufsteigender Quinte hier

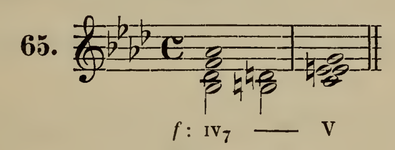


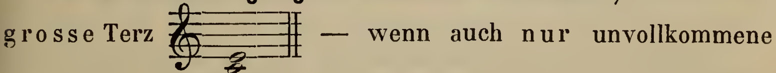
Zur Erläuterung der Bezeichnung $\frac{C:\text{I}}{f:\text{V}}$ (Takt 2, Beisp. 63) fügen wir hier Folgendes bei:

Wir können den Akkord entweder als Septimenakkord der siebenten Stufe in *C*-**dur** auffassen, dessen Septime wir (durchgehend oder frei eintretend) vermindert haben,



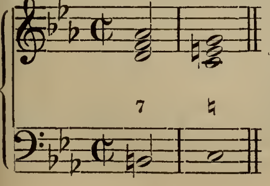
oder als den Septimenakkord der vierten Stufe in *f*-moll mit alterirtem Grundton und alterirter Terz.



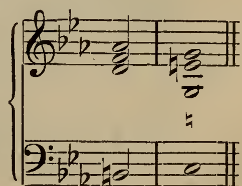
In beiden Fällen ist die Führung der dissonirenden verminderten Quinte des Akkordes in den zunächstgelegenen kleinen chromatischen Halbton *E* wohlklingender als in den Ganzton *Es*, **denn eine jede Dissonanz hat das Bestreben sich in die ihr zunächst gelegene Konsonanz aufzulösen;** auch ist die grosse Terz  — wenn auch nur unvollkommene

---

durch die Gegenbewegung des naheliegenden Basses, welcher in den gleichen Ton des Tenors tritt, vollkommen aufgehoben wird. Weniger gut würde es sein, wenn der Bass eine Oktave tiefer läge: z. B.:

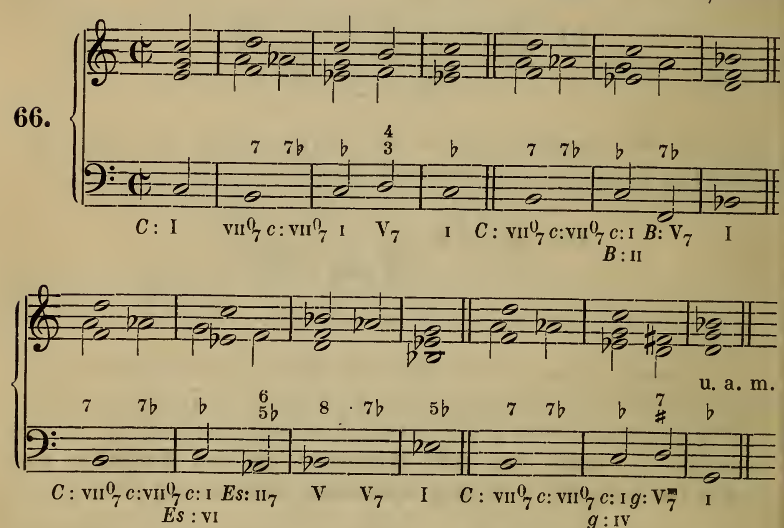


weil alsdann die Stimmführung von Sopran und Tenor bemerklicher wird. Dagegen wird die folgende Auflösung trotz der verdeckten Oktaven zwischen Sopran und Tenor gutzuheissen sein.

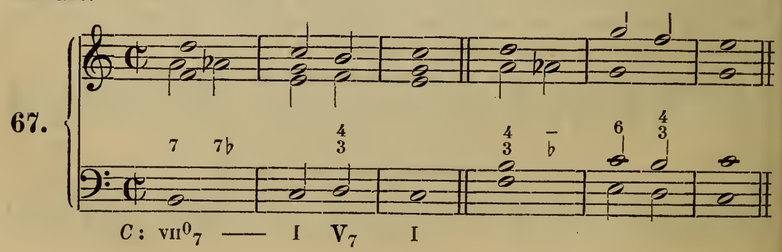


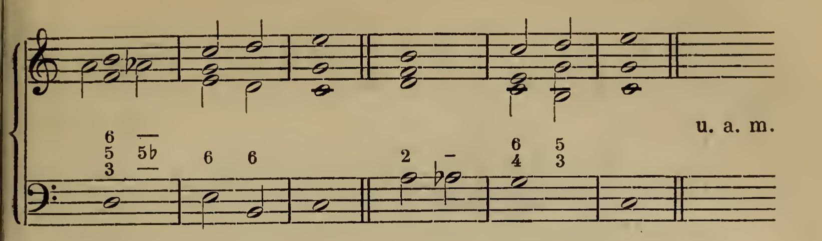
Konsonanz wie die kleine — immerhin sich der vollkommenen Konsonanz mehr nähernd als die kleine Terz.

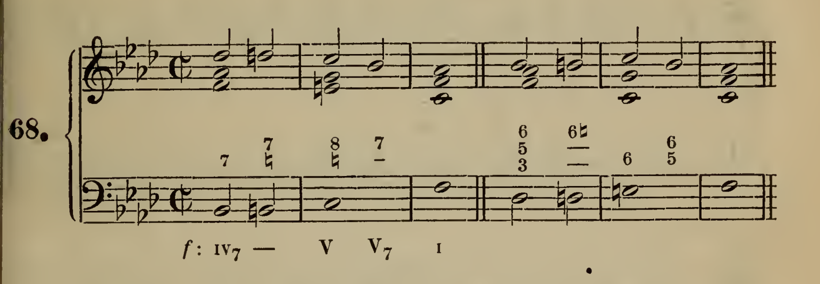
Die in den beiden Tonarten möglichen befriedigenden Schlussbildungen zeigen uns, dass wir den verminderten Septimenakkord als ihnen zugehörig betrachten können, denn da die zufällige Alterirung der Töne eines Akkordes eine Modulation nicht hervorbringt (vergl.: Harmonielehre, Kap. 14, § 48), so sind wir auch berechtigt anzunehmen, dass die zufällige, vorübergehende Verminderung eines Intervalls eines Akkordes einer Modulation **nicht** gleich zu achten sei. Dies würde nur dann der Fall sein, wenn wir nach der vorgenommenen Verminderung eines Akkord-Intervalls mit dem so veränderten Akkorde nicht in die ursprüngliche Haupttonart zurückkehrten, sondern in eine der ersten Tonart fremde ausweichen und in dieser verbleiben würden, z. B.:

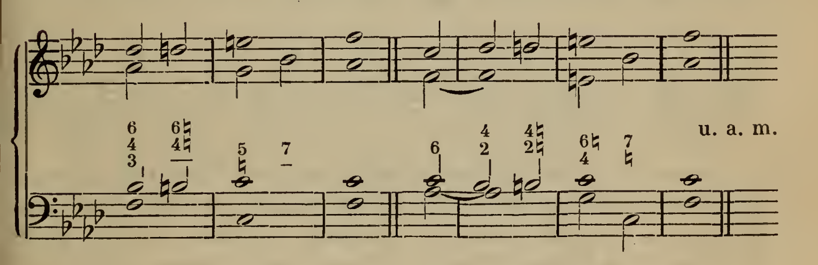


Dagegen zeigen uns die unter No. 67 und 68 gegebenen Beispiele das Verbleiben und den Abschluss in der ursprünglichen Tonart.









Die in den vorstehenden Beispielen 62—68 gegebenen Auflösungen des verminderten Septimenakkordes dürfen wir um so mehr als die natürlichen kadenzirenden (d. i. schlussbildenden) Auflösungen dieses Akkordes bezeichnen, als sie die zunächstliegenden richtigen sind, und eine eigentliche kadenzirende Fortführung in einen eine verminderte Quarte höher oder übermässige Quinte tiefer stehenden Dreiklang in der Grundstellung **beider** Akkorde unmöglich ist. Aber auch wenn wir Fortführungen aus der Grundstellung des verminderten Septimenakkordes in eine der Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges der dritten Stufe nach den Regeln des reinen Satzes bilden, oder eine oder die andere Umkehrung des verminderten Septimenakkordes in eine Umkehrung des Dreiklangs der dritten Stufe in Moll führen, z. B.:

69.

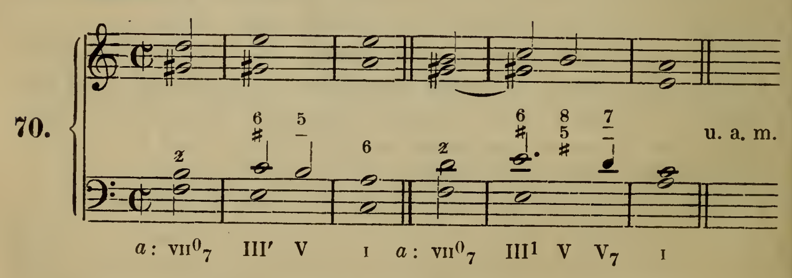
7 6 4 7 6 4 7 6 4 6 5 3 5

a: VII$^{0}{}_{7}$ III′

6 5 3 5 6 5 3 5 4 3 5 4 3 5

4 3 5 2 6 ♯ 2 6 ♯ 2 6 ♯ u. a. m.

so können wir derartige Fortschreitungen doch nicht kadenzirende (schlussbildende) nennen. Wir haben es hier nur mit einem zufälligen, durchgehenden Akkorde zu thun, dessen grelle Dissonanz eine Weiterführung in einen konsonirenden Akkord gebieterisch fordert; z. B.:



Aber gesetzt auch, dass man derartige Auflösungen in den Dreiklang der dritten Stufe als die »eigentlichen kadenzirenden« Fortführungen des verminderten Septimenakkordes bezeichnen

wollte, so erhellt doch aus den Beispielen 62—68 zur Genüge, dass hier die natürlich richtige Auflösung gegeben ist, während die Beispiele 69, 70 weit mehr den Charakter einer Trugkadenz an sich tragen.

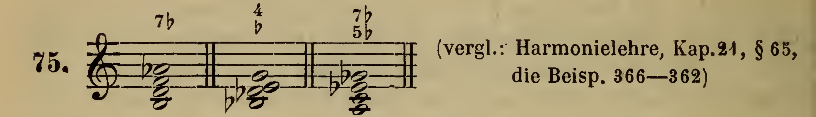
Die Vieldeutigkeit des verminderten Septimenakkordes durch enharmonische Verwandlung eines oder mehrerer seiner Intervalle.

§ 21. Wir haben in § 20 die innigen Beziehungen des verminderten Septimenakkordes zu drei verschiedenen Tonarten kennen gelernt. Dieser geschmeidige Akkord, der sich gleich dem Dominant-Hauptseptimenakkorde beliebig in einen Dur- oder Moll-Dreiklang auflösen kann, dessen Septime, weil am Wenigsten dissonirend, stets unvorbereitet (frei) eintreten darf, besitzt vor allen anderen Septimenakkorden noch den Vorzug, dass seine Grundstellung sich von seinen Umkehrungen im Klange gar nicht unterscheiden lässt. Dies erklärt sich aus der Klanggleichheit der Intervalle der übermässigen Sekunde und der kleinen Terz. Wir dürfen daher — je nachdem wir die Töne nennen wollen — ein und denselben verminderten Septimenakkord (wie seine Umkehrungen) zu vielen verschiedenen Tonarten gehörend annehmen.





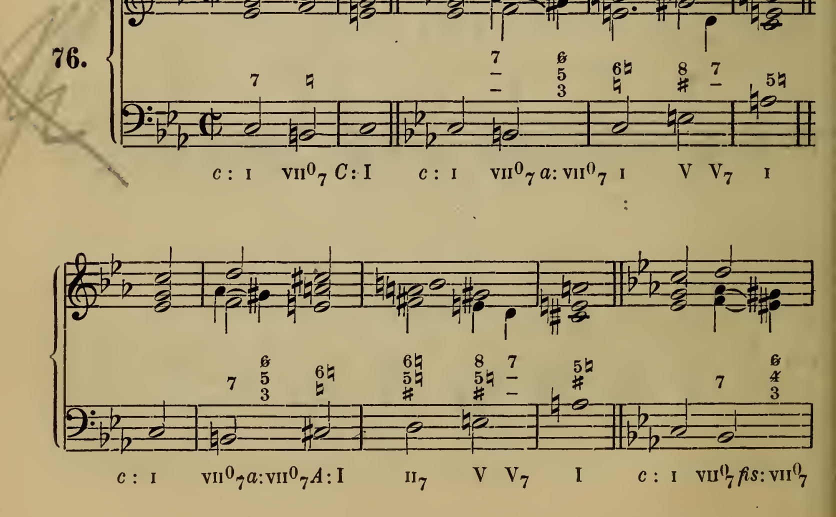
Da nun sämtliche verminderte Septimenakkorde aller Tonarten sich schliesslich aus den folgenden drei Akkorden



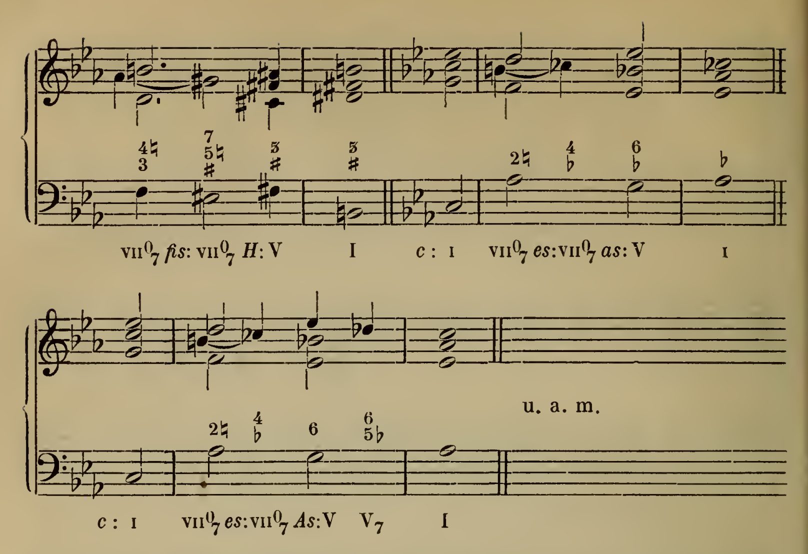
(vergl.: Harmonielehre, Kap. 21, § 65, die Beisp. 366—362)

durch andersartige (enharmonische) Notirung darstellen lassen, und jeder dieser verschiedenartig geschriebenen Akkorde sich in die Dreiklänge verschiedener Dur und Molltonarten auflösen kann, so ist leicht zu ersehen, welch' ausserordentlich wichtiges Modulationsmittel der verminderte Septimenakkord auch schon bei regelmässig abwärts geführter Septime und stufenweise aufwärts geführtem Grundtone bildet.

Der Schüler übe nunmehr, von irgend einer Tonart ausgehend, Modulationen durch Auflösungen der verminderten Septimenakkorde in Dreiklänge anderer Tonarten, wie dergleichen im Beisp. 76 angedeutet ist.




I V I c: I VII⁰7 fis: VII⁰7 Fis: I V I
c: I VII⁰7 f: V I c: I VII⁰7 F: V I
c: I VII⁰7 es: VII⁰7 I V I c: I VII⁰7 es: VII⁰7 Es I V I
c: I VII⁰7 es: VII⁰7 Es: I V I c: I VII⁰7 es: VII⁰7 Es: I V
III V7 I c: I VII⁰7 fis: VII⁰7 h: V I c: I



Es ist selbstverständlich, dass diese Übung, wie alle vorangegangenen und manche der folgenden Übungen, zunächst nur den Zweck haben, den Schüler mit jedem einzelnen Modulationsmittel möglichst vertraut zu machen, damit er die passende und geschickte Anwendung eines jeden derselben sich zu eigen mache.

IV. Kapitel.

Die Trugkadenzen der Nebenseptimenakkorde.

§ 22. Die Trugkadenzen der Nebenseptimenakkorde können ebenso wie die des Dominant-Hauptseptimentakkordes auf vier verschiedene Arten gebildet werden. (Siehe: Kap. II, § 10.)

Betrachten wir zunächst die nicht kadenzirenden Auflösungen der Septimenakkorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime (Beisp. 43.) in leitereigene Dreiklänge, so finden wir derartige Verbindungen schon darum zu modulatorischen Ausweichungen geeignet, weil jeder dieser Akkorde sich in drei verschiedenen Tonarten vorfindet; innerhalb derselben können wir demnach leicht und beliebig mit jedem der beregten Septimenakkorde aus der einen in die andere Tonart ausweichen. Dies erhellt zur Genüge aus Beispiel 77.

Die Trugkadenzen der Nebenseptimenakkorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime.

Trugkadenzen mit stufenweise abwärtsgehender Septime.



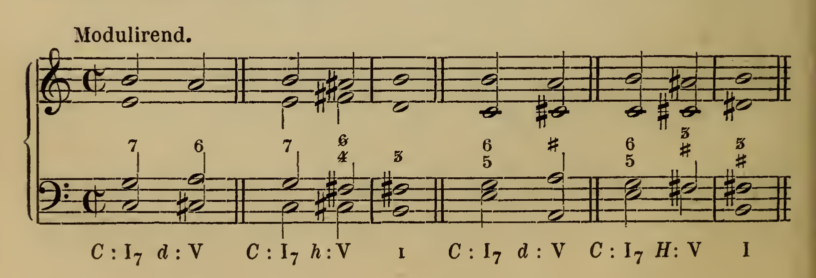
C : I7 II V I *G* : IV7 II V I

G : IV7 V I *e* : VI7 IV V7 I *C* : I7 VI V I

u. a. m.

G : IV7 II V I *e* : VI7 IV V7 I

Aehnliche Verbindungen können selbstverständlich auch mit dem Nebenseptimenakkorde (*C*: IV7, *a* : VI7, *F*: I7) gemacht werden; der Schüler übe dergleichen mit diesem Akkorde und mit den gleichen Akkorden anderer Tonarten.





Trugkadenzen mit liegenbleibender Septime.

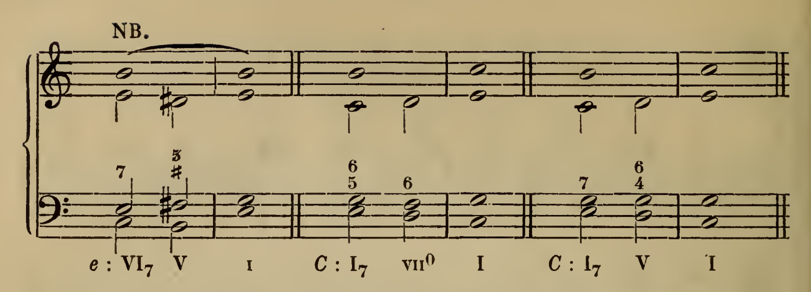
Nicht modulirend.

78.

C : I7 VII0 I C : I7 V I C : I7 III VI II

V I G : IV7 I V V7 I G : IV7 III V7 I

G : IV7 VI II V I e : VI7 I V I e : VI7 III′ V7 I



NB. Die Verdoppelung der Terz ist in allen denjenigen Septimenakkorden gestattet, in welchen dieses Intervall nicht Leitton ist. (Siehe: Harmonielehre, Kap. 7, § 36 die Anmerkung.)





Entsprechende Uebungen sind mit dem Akkorde $C : IV_7$, $a : VI_7$, $F : I_7$ und mit den gleichgestalteten Akkorden anderer Tonarten vorzunehmen.

Trugkadenzen mit stufenweise aufsteigender Septime.



In der dritten Umkehrung dieses Akkordes, bei welcher die Septime im Basse liegen wird, sind Auflösungen mit aufsteigender Septime unmöglich.

Modulirend.

C : I7 g : IV I V7 I C : I7 Es : VI V V7 I

u. a. m.

C : I7 g : IV V7 I C : I As : I II V7 I

Die Aufgaben für den Schüler erhellen aus Beisp. 79.

Trugkadenzen mit sprungweise geführter Septime.

Nicht modulirend.

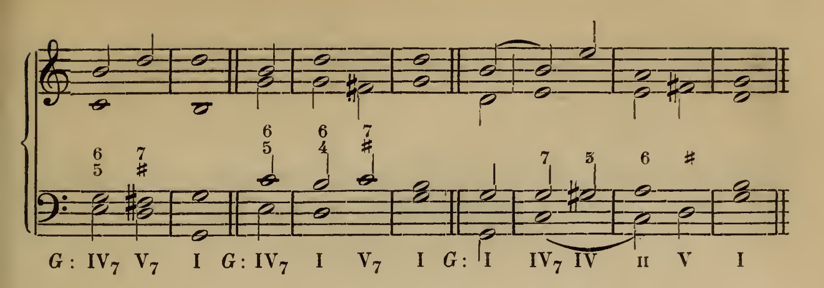
80.

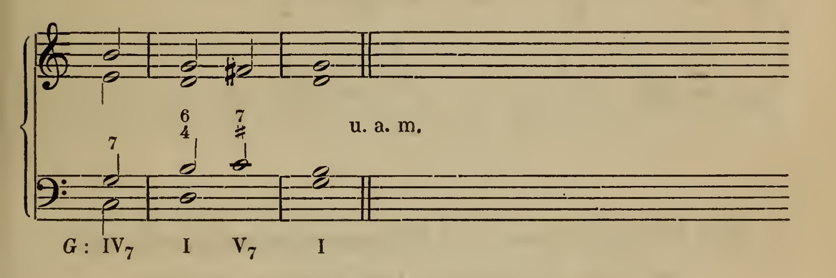
C : I7 V III V7 I G : IV7 I V7 I

NB.

e : VI7 I V I e : VI7 IV V7 I e : VI7 V7 I

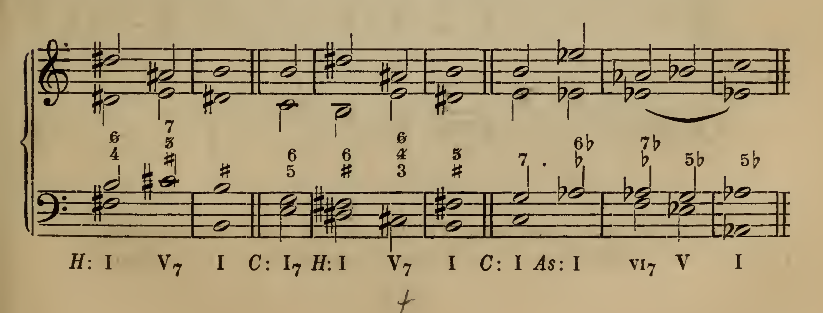
NB. Die Verdoppelung der Septime anlangend siehe: Harmonielehre, Kap. 7, § 36 die Anmerkung.







Anmerkung. Wegen des Sprunges aus der Quinte in die Duodezime siehe: Harmonielehre, Kap. 20, § 61 und Cherubini, »Cours de contre-point«.





Die Trugkadenzen der Nebenseptimenakkorde mit weichem Dreiklange und kleiner Septime.

§ 23. Da jeder Nebenseptimenakkord mit weichem Dreiklange und kleiner Septime sich in vier verschiedene Tonarten einreihen lässt (siehe § 15, Beisp. 49), so werden die Trugkadenzen dieser Akkorde noch mannigfaltiger sein, als die der Septimenakkorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime, von denen je einer in drei Tonarten zu finden war. Wir beginnen auch hier mit den

Trugkadenzen mit stufenweise abwärts gehender Septime

und zeigen zunächst nur die Auflösungen in Dreiklänge.

Nicht modulirend.

81.

C: II_7 VII^0 I C: II_7 III IV V_7 I C: II_7 VII^0 I

*) Die mit NB. bezeichnete Verbindung ist eine modulatorisch kadenzirende. Die Uebungen sind dem Beisp. 80 entsprechend zu machen.


C: II7 III V7 I C: II7 VII0 I a: IV7 II0 I V7 I
a: IV7 II0 V I a: IV7 VII0 I a: IV7 V I
F: VI7 IV I V7 I F: VI7 VII0 I V I
F: VI7 IV III V7 I F: VI7 IV VII0 I
u. a. m.
B: III7 I V I B: III7 I V7 I

Modulirend.

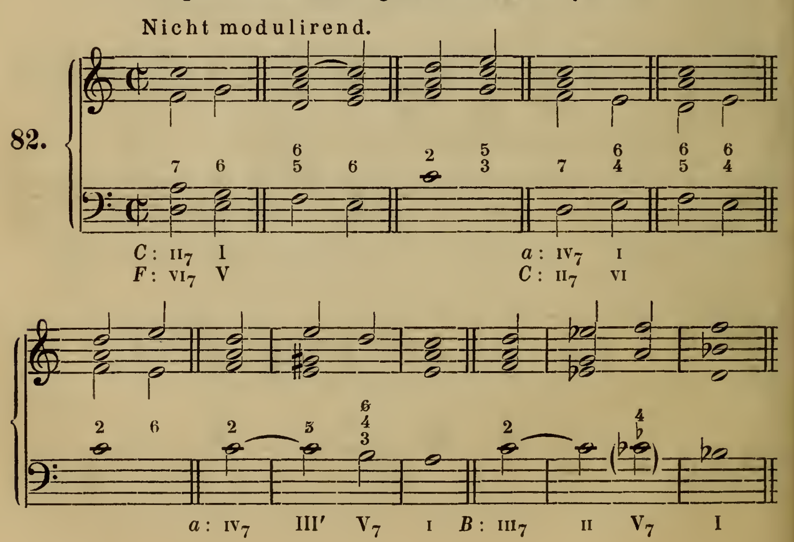
C: II_7 — f: IV I V_7 I C: II_7 — As: II I V_7 I
a: IV_7 — a: IV_7 —
F: VI_7 — F: VI_7 —

u. a. m.

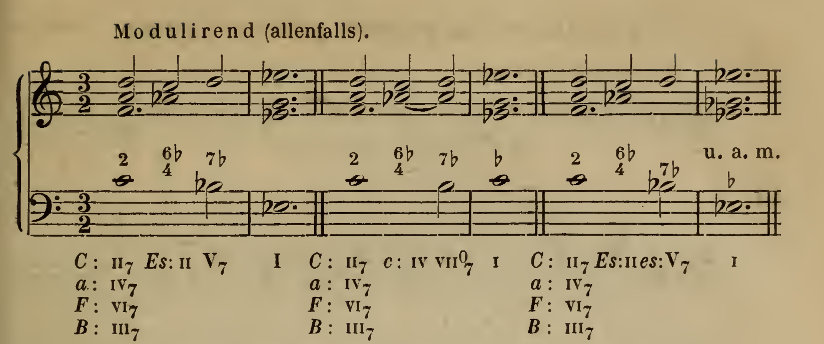
C: II_7 A: V I C: II_7 Fis: II^0 I C: II_7 A: VII^0 I
a: IV_7 a: IV_7 a: IV_7
F: VI_7 F: VI_7 F: VI_7

Die Uebungen sind zunächst mit den Akkorden [Notenbeispiel], späterhin mit den gleichen Akkorden anderer Tonarten zu machen.

Trugkadenzen mit liegenbleibender Septime.



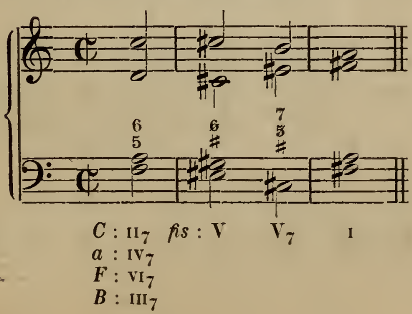
Modulirend (allenfalls).



Trugkadenzen mit stufenweise aufsteigender Septime.



Modulirend (allenfalls).



Trugkadenzen mit sprungweise geführter Septime.



NB. Wegen der Bewegung des Soprans und des Basses aus der Quinte in die Duodecime sehe man: Harmonielehre, Kap. 20, § 61, (auch Cherubini, »Cours de contre-point«).

F : VI7 I V7 I *B* : III7 I V I

F : II7 I V7 I *C* : II7 I V I

u. a. m.

Modulirend.

C : II7 *E* : I V7 I *C* : II7 *Des*: I V7 I
a : IV7 *a* : IV7
F : VI7 *F* : VI7
B : III7 *B* : III7

u. a. m.

Die Trugkadenzen der Nebenseptimenakkorde mit übermässigem (oder alterirtem) Dreiklange und grosser Septime.

§ 24. Da bei der Auflösung dieser Septimenakkorde die übermässige (alterirte) Quinte eine kleine chromatische Stufe aufwärts geführt werden muss (falls dieses Intervall nicht enharmonisch in die kleine Sexte verwandelt wird, oder ausnahmsweise gelegentlich eine Sprungbewegung macht) und die Umkehrungen derselben wenig und nur sehr selten gebraucht werden können, so sind hier auch nur wenige Trugkadenzen anzuführen. Wir zeigen einige nicht kadenzirende Auflösungen dieser Akkorde in Dreiklänge verschiedener Tonarten in den folgenden Beispielen.



Trugkadenzen mit stufenweise abwärtsgehender Septime.

Nicht modulirend.

85.

C : I7 VI II V I a : III′7 I IV V7 I

G : IV7 II I V7 I e : VI7 IV I V7 I C : I7 II I

u. a. m.

a : III′7 IV I V I e : VI7 IV V V7 I

Modulirend.

C : I_7 D : V I C : I_7 f : III′ F : V_7 I C : I_7 g : II^0 V I
a : III'_7 a : III'_7 a : III'_7
G : IV_7 G : IV_7 G : IV_7
e : VI_7 e : VI_7 e : VI_7

u. a. m.

C : I_7 A : I V_7 I C : I_7 E : IV V_7 I
a : III'_7 a : III'_7
G : IV_7 G : IV_7
e : VI_7 e : VI_7

Trugkadenzen mit liegenbleibender Septime

in Dreiklänge werden zumeist modulatorischer Art sein; die übermässige (alterirte) Quinte wird dabei entweder gleichfalls liegen bleiben, oder eine freie (sprungweise) Bewegung erhalten müssen, wie dies aus den folgenden Beispielen ersichtlich ist. Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass derartige Auflösungen einen wenig befriedigenden Eindruck machen und dass sie überhaupt nur selten vorkommen werden.





Trugkadenzen mit sprungweise geführter Septime.

Nicht modulirend.

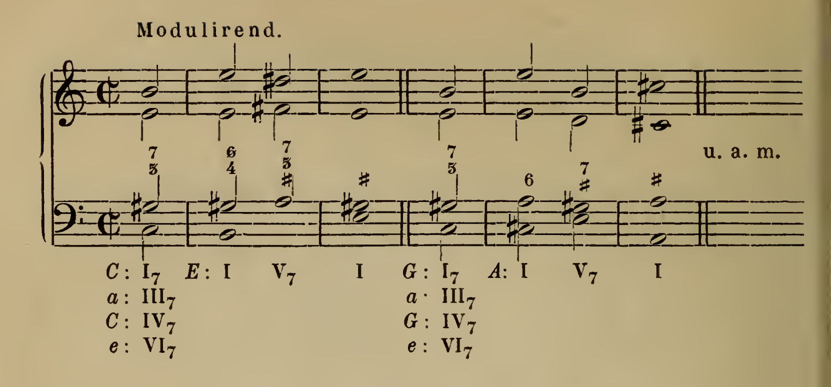
87.

C: I_7 VI II V_7 I *a*: III'_7 I VII⁰ I *G*: IV_7

II V I *e*: VI_7 IV V_7 I *C*: I_7 II V I

a: III'_7 IV V_7 I *a*: III'_7 VII⁰ V_7 I

u. a. m.



Die Trugkadenzen des Nebenseptimenakkordes mit weichem Dreiklange und grosser Septime.

§ 25. Dieser Septimenakkord, welcher nur auf der ersten Stufe der Molltonleiter gebildet werden kann, gestattete eine kadenzirende Auflösung in den Dreiklang (und wie später erwähnt werden wird in den Septimeakkord) der vierten Stufe, unter der Bedingung, dass die Septime des beregten Akkords eine kleine chromatische Stufe aufwärts geführt wurde. (Siehe § 17, Beisp. 57 dieses Lehrbuchs.)

Es lassen sich aber modulatorisch noch andere kadenzirende Auflösungen dieses Akkordes zu verschiedenen Dreiklängen bilden.



Die Trugkadenzen dieses Akkordes zu Dreiklängen lassen sich auf verschiedene Weise bilden; häufig sind sie wohlklingender und wirken befriedigender als die kadenzirenden. In den meisten Fällen werden sie modulatorisch sein; dies muss der Fall sein, wenn die Septime bei der Auflösung eine Stufe abwärts geht.

Trugkadenzen mit stufenweise abwärts geführter Septime zu Dreiklängen.

89.

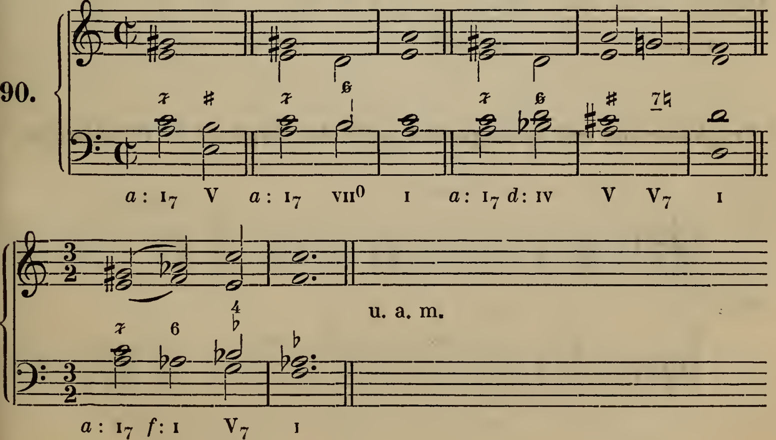
a: I_7 *e*: II^0 *E*: I V_7 I *a*: I_7 *E*: II I V_7 I

a: I_7 *e*: II^0 *h*: VII^0_7 *e*: V_7 I *a*: I *e*: II^0 *E*: V_7 I

a: I_7 *H*: V I *a*: I_7 *C*: V I *a*: I_7 *d*: IV V_7 I

u. a. m.

Trugkadenzen mit liegenbleibender Septime zu Dreiklängen.



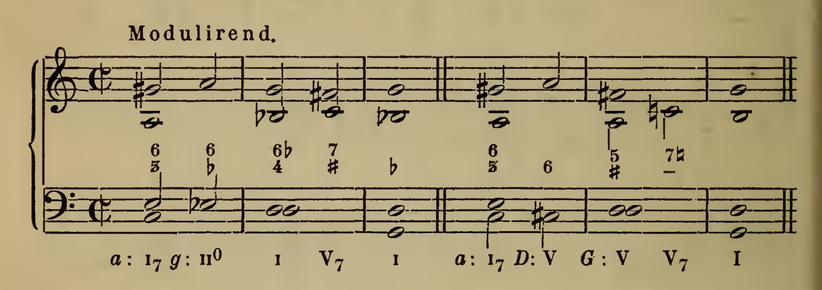
Trugkadenzen mit stufenweise aufsteigender Septime zu Dreiklängen.

Nicht modulirend.

91.



Modulirend.





Trugkadenzen mit sprungweise geführter Septime zu Dreiklängen.

Nicht modulirend.

allenfalls.

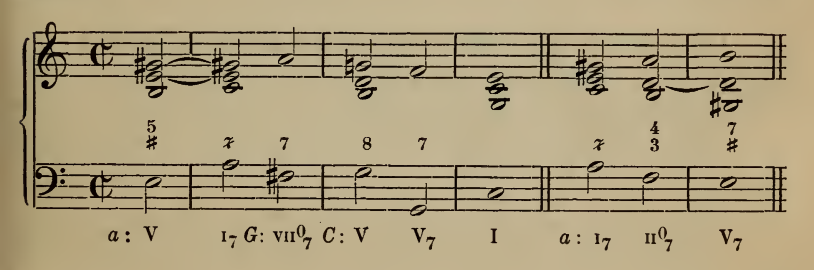
92a.







Anmerkung. Dass auch noch viele andere Fortführungen dieses scheinbar schwer zu behandelnden Akkordes zu Septimenakkorden möglich sind, ist selbstverständlich. Diese Fortführungen werden meist wohlklingender sein, als die zu Dreiklängen; wir zeigen einige derselben nachstehend.







Die Trugkadenzen des Nebenseptimenakkordes mit vermindertem Dreiklange und kleiner Septime.

§ 26. Dieser in je einer Dur- und in einer Molltonart vorkommende Akkord erlaubt sowohl in seiner Grundstellung wie in seinen Umkehrungen mannigfache Trugkadenzen in verschiedene Dreiklänge.

Trugkadenzen mit stufenweise abwärts geführter Septime.



Modulirend.

93b.

7 5 7 6 6/4 7/♯

C: VII$^0_7$ *d*: VII^0 I *C*: VII$^0_7$ *d*: IV I V$_7$ I

a: II$^0_7$ *a*: II$^0_7$

7 6 6/4 ♯ 7 6 6/4 7♭

C: VII$^0_7$ *d*: IV I V I *C*: VII$^0_7$ *F*: II I V$_7$ I

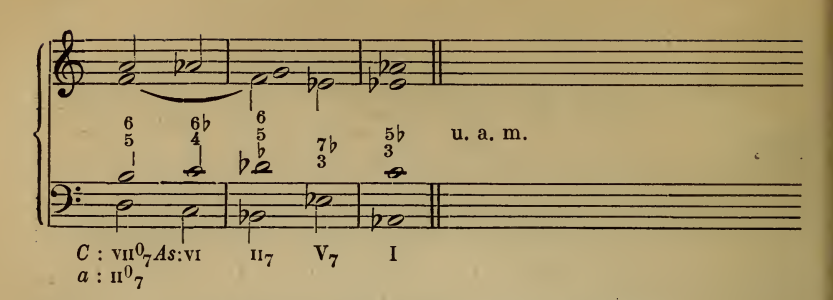
a: II$^0_7$ *a*: II$^0_7$

7 6 6/4 7/♯ ♯ 4/3 6

C: VII$^0_7$ *g*: I *D*: I V$_7$ I *C*: VII$^0_7$ *F*: II I V I

a: II$^0_7$ *a*: II$^0_7$





Trugkadenzen mit liegenbleibender Septime.

Nicht modulirend.

94a.

C: VII^0_7 IV V_7 I C: VII^0_7 II V I

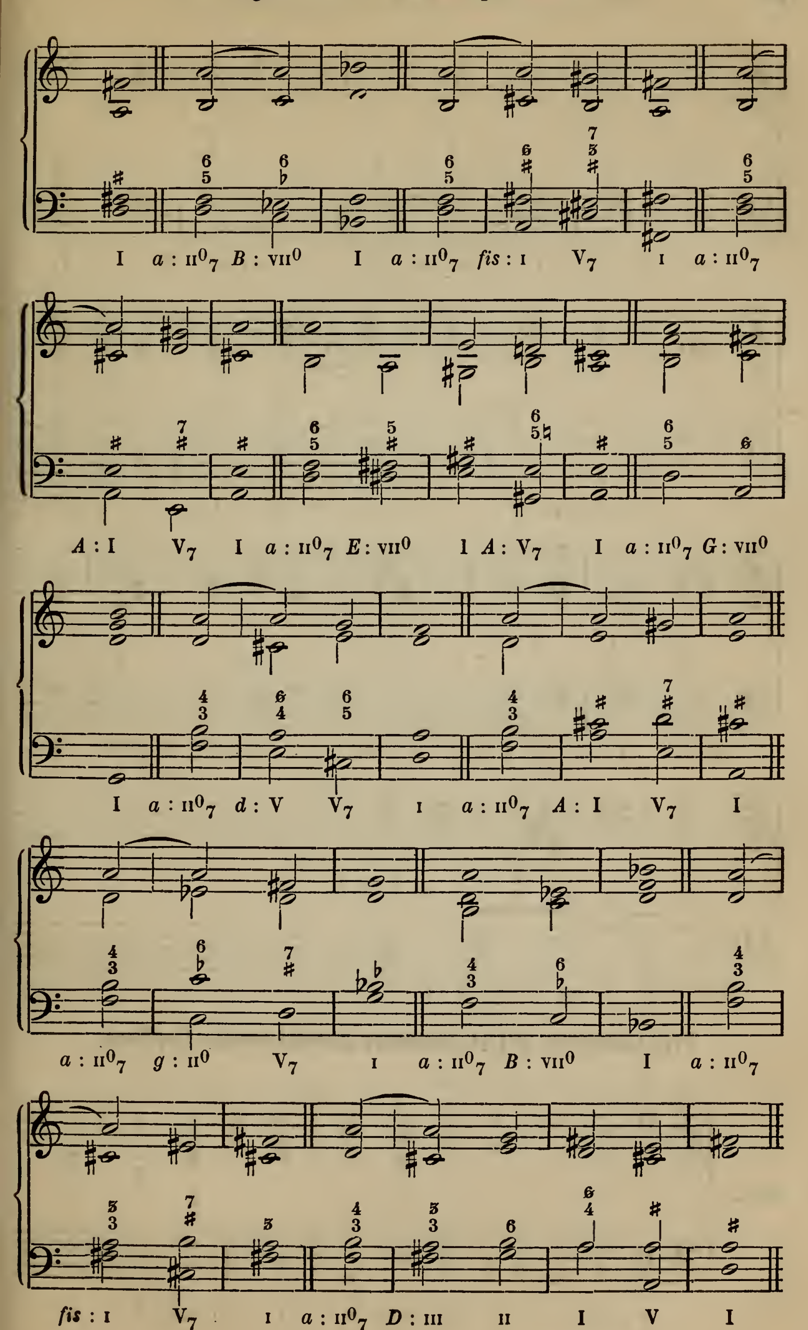
C: VII^0_7 VI V_7 I C: VII^0_7 IV V I C: VII^0_7 VI V

I C: VII^0_7 IV V_7 I C: VII^0_7 II V I C: VII^0_7

IV VII^0 I C: VII^0_7 VI VII^0 I C: VII^0_7 IV V_7


I C : VII07 II V7 I a : II07 VI VII07 I a : II07
I V I a : II07 IV VII07 I a : II07 VI V7
I a : II07 VI VII07 I a : II0 I V7 I
a : II07 I V7 I a : II07 VI VII07 I a : II07
IV V7 I a : II07 IV VII07 I a : II07 VI VII07


u. a. m.
I a : II⁰7 I V I
Modulirend.
94b.
a : II⁰7 d : III′ V7 I a : II⁰7 d : V I a : ⁰7
g : II⁰7 V7 I a : II⁰7 D : III V7 I a : II⁰7 G : VII⁰
I a : II⁰7 E : VII⁰ I IV I V I a : II⁰7
fis : I V7 I a : II⁰7 d : III′ V7 I a : II⁰7 D : V V7


I a : II07 B : VII0 I a : II07 fis : I V7 I a : II07
A : I V7 I a : II07 E : VII0 I A : V7 I a : II07 G : VII0
I a : II07 d : V V7 I a : II07 A : I V7 I
a : II07 g : II0 V7 I a : II07 B : VII0 I a : II07
fis : I V7 I a : II07 D : III II I V I

a : II⁰7 *G* : VII⁰ I *a* : II⁰7 *E* : VII⁰ I *a* : II⁰7 *E* : II V7

I *a* : II⁰7 *d* : V I *a* : II⁰7 *d* : III′ V7 I *a* : II⁰7

fis : I V7 I *a* : II⁰7 *e* : VII⁰ I *a* : II⁰7 *G* : VII⁰ I

a : II⁰7 *A* : I *cis* : VII⁰7 *A* : I

u. a. m.

Trugkadenzen mit stufenweise aufsteigender Septime.




C : VII⁰7 III V7 I C : VII⁰7 VII⁰ I a : II⁰7 II⁰ I
u. a. m.
a : II⁰7 VII⁰ I
Modulirend.
95b.
C : VII⁰7 d: VI I V7 I C: VII⁰7 b: I F: V7 I
a : II⁰7 a : II⁰7
C : VII⁰7 Es: V V7 I C : VII⁰7 g : III′ V7 I
a : II⁰7 a : II⁰7
C : VII⁰7 H: V V7 I C : VII⁰7 e: IV V V7 I
a : II⁰7 a : II⁰7







Trugkadenzen mit sprungweise geführter Septime.

Nicht modulirend.

96a.




IV V7 I C: vii07 vi V7 I C: IV vii07 vi V7 I
C: vii07 ii V I C: vii07 ii V7 I C: vii07 ii V7 I
C: vii07 V I C: vii07 vii0 I ii7 — V I
a: ii07 VI vii07 i a: ii07 i V7 i a: ii07 III′ V7 i
a: ii07 iv vii07 i a: ii07 iv V7 i a: i ii07 i V


I C : VII⁰7 IV V7 I C : VII⁰7 II V7 I a : II⁰7


I V I a : II⁰7 III′ V7 I a : II⁰7 I V I


u. a. m.
a : II⁰7 I V7 I

Modulirend.


96b.
C : VII⁰ fis : I V I C: VII⁰7 A: I V7 I C : VII⁰7
a : II⁰7 a : II⁰7 a : II⁰7

A : I V_7 I *C* : VII^0_7 *fis* . I V_7 I *C* : VII^0_7 *e* : II^0 I
a : II^0_7 *a* : II^0_7

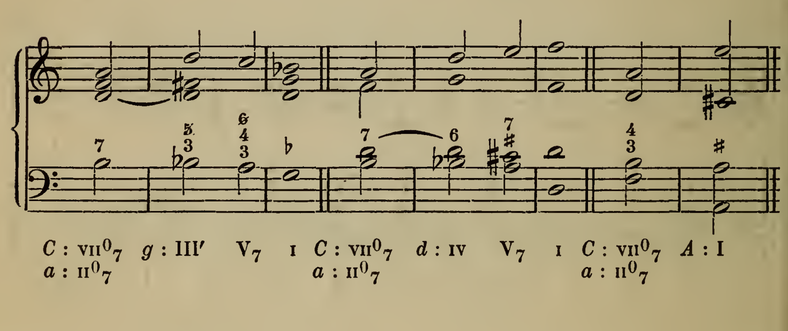
II^0_7 V_7 I *C* : VII^0_7 *G* : VII^0 I II_7 V V_7 I *C* : VII^0_7
a : II^0_7 *a* : II^0_7

g : II^0 V_7 I *C* : VII^0 *B* : VII^0 I II_7 V I *C* : VII^0_7
a : II^0_7 *a* : II^0_7

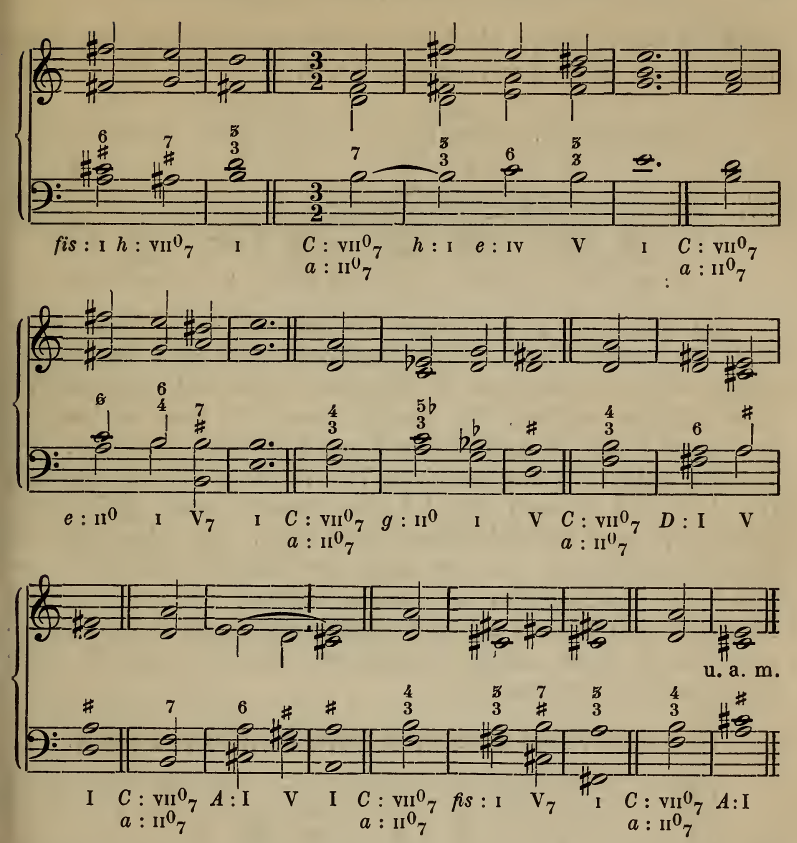



I C : vii^0_7 D : I C : vii^0_7 D : I C : vii^0_7 A : I ii I
a : ii^0_7 a : ii^0_7 a : ii^0_7


C : vii^0 D : I iii V_7 I C : vii^0_7 d : VI ii^0_7 III′ i
a : ii^0_7 a : ii^0_7


C : vii^0_7 g : III′ V_7 i C : vii^0_7 d : iv V_7 i C : vii^0_7 A : I
a : ii^0_7 a : ii^0_7 a : ii^0_7


C : vii^0_7 A : I C : vii^0_7 A : I C : vii^0_7 D : I V_7 I C : vii^0_7
a : ii^0_7 a : ii^0_7 a : ii^0_7 a : ii^0_7



Anmerkung. Selbstverständlich sind viele andere Auflösungen dieses Akkordes in Septimenakkorde möglich.

Die Trugkadenzen des verminderten Septimenakkordes in Dreiklangs-Akkorde.

§ 27. Wir haben schon früher (siehe § 20 die Beispiele 71—76) erfahren, dass ein und derselbe verminderte Septimenakkord, je nachdem wir ihn verschiedenartig schreiben, eine Menge regelmässiger Auflösungen in die Dreiklangs-Akkorde verschiedener Tonarten gestattet. Dies ist bei den unregelmässigen Auflösungen des beregten Akkordes ebenso der Fall.

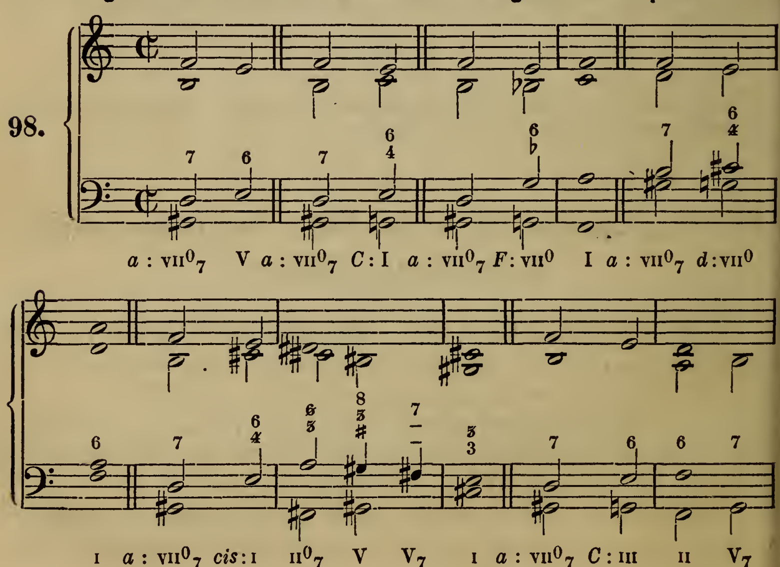
Wir können davon absehen, diese Trugkadenzen als modulatorische oder nicht modulatorische besonders zu bezeichnen, da je

nach der Schreibweise die Auflösung eine modulirende oder nicht modulirende genannt werden kann, z. B.:



Es würde nur zu unnöthiger Weitschweifigkeit führen, wenn wir die verminderten Septimenakkorde und ihre Umkehrung sammt deren Auflösungen in doppelter, drei- und vierfacher Art hier anführen wollten. Es genügt, wenn wir dies an einer der drei unter Beisp. 75 angeführten Formen des Akkordes thun. Der Schüler ersieht aus den Beispielen 71—74, dass die Grundstellung des Akkordes je nach der Art der Notirung auch Quintsext-, Terzquart- oder Sekund-Akkord sein kann. Alle diese Akkorde sind gleichklingend. An der Hand der folgenden Beispiele versuche der Schüler dies mit anders notirten Formen desselben Akkordes und danach mit den anderen beiden im Beisp. 75 dargestellten Formen anderer verminderter Septimenakkorde. Wir zeigen zuerst wiederum die

Trugkadenzen mit stufenweise abwärts geführter Septime.




I a : VII0 III′ I a : VII07 Es : I a : VII07 es : I a : VII07 as : I
a : VII07 As : I a : VII07 es : I B : I III V7 I
a : VII07 cis : II0 I a : VII07 B : VII0 I a : VII07 g : II0 V7 I
a : VII07 b : VII0 I a : VII07 H : I — V I
a : VII07 es : VI V7 I
u. a. m.

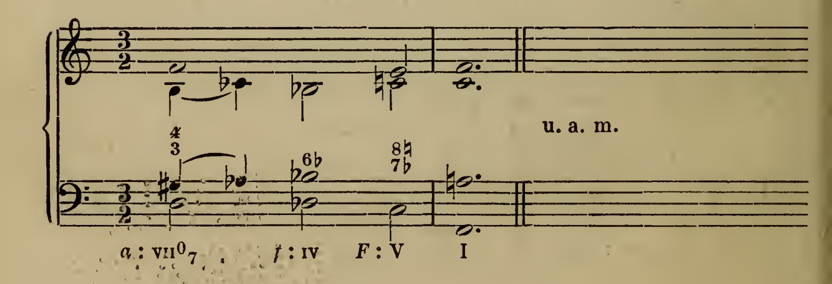
Trugkadenzen mit liegenbleibender, beziehentlich enharmonisch in die grosse Sexte verwandelter Septime.

99.





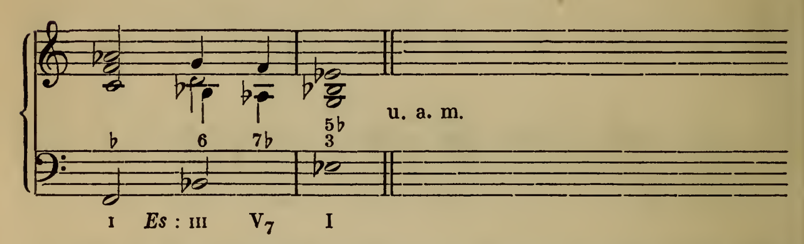




Trugkadenzen mit stufenweise aufwärts geführter Septime.

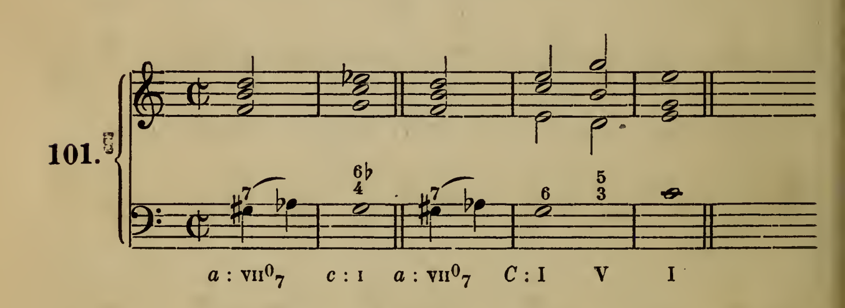




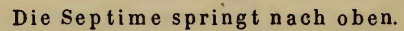


NB. Die Quintenfolgen werden durch die Gegenbewegung des Basses verdeckt, auch wären sie folgendermassen leicht zu umgehen:

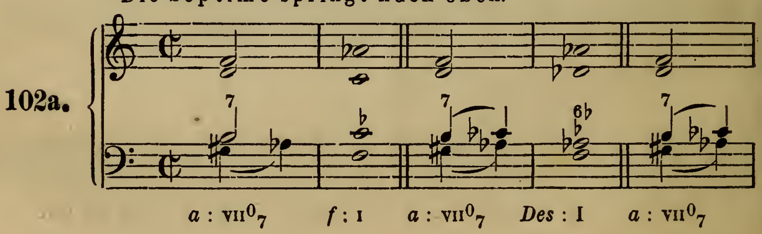
101.



Trugkadenzen mit sprungweise geführter Septime.



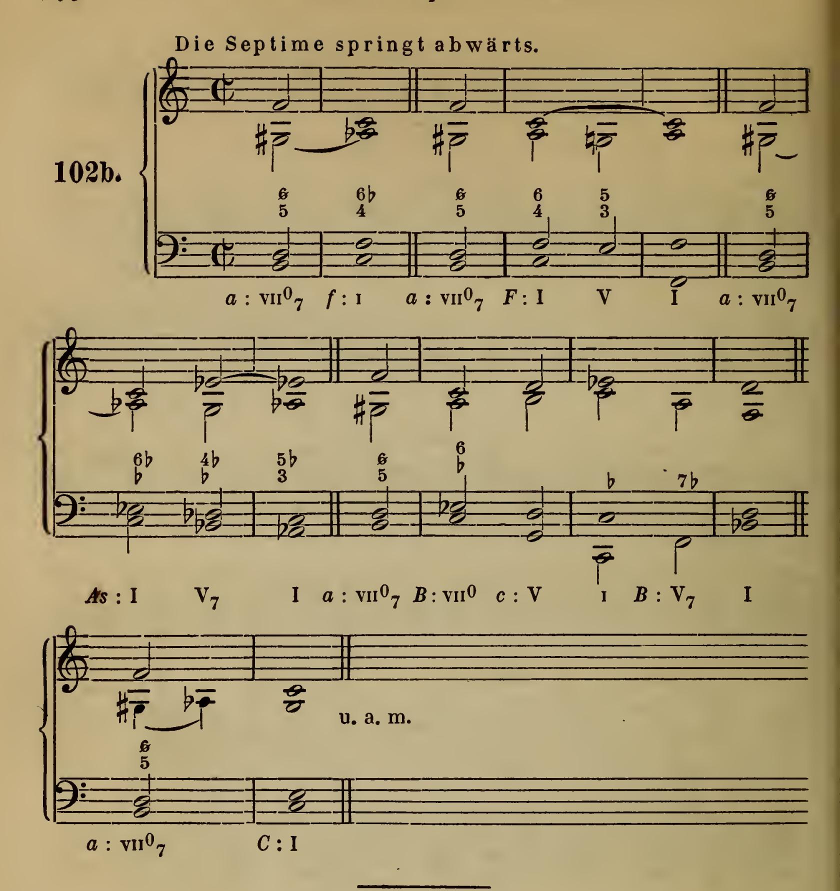
102a.




as : iv V7 i a : vii07 as : iv V7 i a : vii07
As : IV V7 I a : vii07 es : ii0 Es : V7 I a : vii07
as : VI es : V7 i a : vii07 as : i V i a : vii07
As : I V7 I a : vii07 As : I a : vii07 f : III′ V7
i a : vii07 As : I a : vii07 Es : I a : vii07 es : i


a : VII07 f: VII0 IV V7 — I a: VII07 b: IV IV7
II07 IV V a: VII0 Es: V I a: VII07 f: IV V7
I a: VII07 Ges: I V7 I a: VII07 es: III′ V7 I
a: VII07 g: III′ V7 I a: VII07 H: I V I a: VII07
H: I V7 I a: VII07 H: IV V7 I a: VII07


h : IV V7 I a : VII07 D : IV V7 I a : VII07
e : III′ V7 I a : VII07 h : I a : II07 A : V V7 I
a : VII07 C : V VII07 III V7 I a : VII07
gis : I V7 I a : VII07 gis : III′ V7 I a : VII07
H : I a : VII0 VI
u. a. m.



V. Kapitel.

Die Septimenakkorde mit alterirten Intervallen.

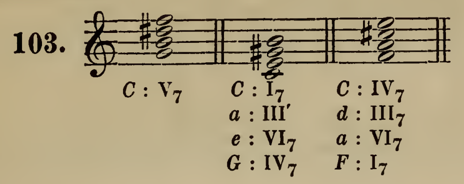
§ 28. Wir können bei vier verschiedenen Arten von Septimen-Akkorden einzelne Intervalle um eine grosse chromatische Halbstufe erhöhen; diese sind entweder die Quinte oder die Terz oder der Grundton.

Mit alterirter Quinte können wir

jedoch nur für die Durtonart

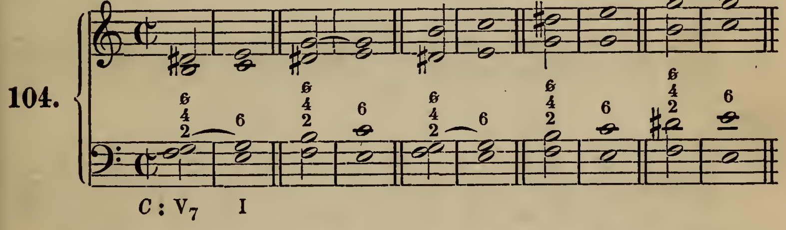
den Dominant-Hauptseptimenakkord und in beiden Tongeschlechtern die Nebenseptimenakkorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime bilden. Die beiden zuletzt genannten Akkorde gleichen

— wenn wir die Quinte derselben alteriren — vollkommen den Septimenakkorden mit übermässigem Dreiklange und grosser Septime, welche auf der dritten (beziehentlich sechsten) Stufe einer Molltonleiter stehen. Wir haben deren regelmässige, kadenzirende Auflösungen (siehe § 18) und deren Trugkadenzen (siehe § 24) bereits früher ausführlich erörtert und können diese Akkorde nunmehr beiseite lassen.

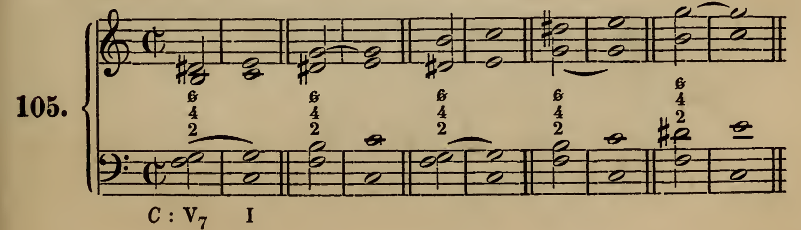


Der Dominantseptimenakkord der Durtonart mit alterirter Quinte

kann in der Grundstellung und in seinen beiden ersten Umkehkehrungen nur in weiter Lage gebraucht werden, da die durch die Alterirung der Quinte entstehende Dissonanz die Nachbarschaft der Septime nicht ertragen kann. Dies ist bei der dritten Umkehrung nicht der Fall und darum können wir die Sekundakkordstellung in enger Lage gebrauchen. Hier macht sogar die enge Lage bessere Klangwirkung als die weite.



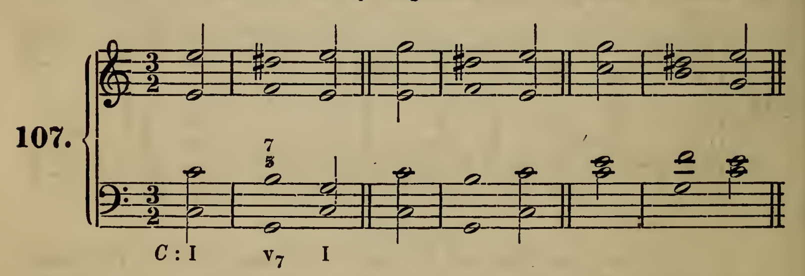
Da der alterirte Ton am Besten nach dem oberen Halbtone weitergeführt wird, so werden wir, um die bei der regelmässigen Auflösung des Secundakkordes entstehende Härte der verdoppelten Terz im Dreiklange zu vermeiden, besser thun, die Septime einen Quartsprung abwärts machen zu lassen.



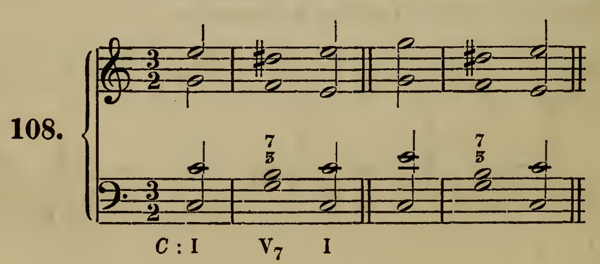
Der Sprung der Septime in die obere Quinte macht nicht dieselbe gute Wirkung als der Quartensprung abwärts, selbst wenn der Quintensprung nach oben durch die Rücksichtnahme auf den Umfang der Singstimme passender erscheinen sollte.



Aus der aufmerksamen Betrachtung der Beispiele 104, 105 und 106 ersieht der Schüler, dass der Dominantseptimenakkord mit alterirter Quinte dann die beste Wirkung machen wird, wenn das alterirte Intervall im Sopran (oder in der höchsten Stimme des Satzes) liegt. Hier kann man die alterirte Quinte unvorbereitet, d. i. ohne den natürlichen Ton vorangehen zu lassen und ohne irgend ein Intervall des Septimenakkordes vorzubereiten, jederzeit sowohl **schrittweise wie sprungweise frei** eintreten lassen.



Anmerkung. Der Sprung der äusseren Stimmen aus der reinen Quinte in die übermässige macht hier keine üble Wirkung; diese Folge wäre überdies durch Gegenbewegung des Basses leicht zu vermeiden, z. B.:



Nur wenn der natürliche Ton vorangeht und die Dissonanz eine übermässige Sexte entfernt liegt, macht die alterirte Quinte in einer Mittelstimme eine anmuthende Wirkung.



Die Wirkung ist weniger gut, wenn der alterirte Ton in der Mittelstimme frei eintritt.



Liegt die alterirte Quinte näher zur Septime oder weiter als eine übermässige Sexte von ihr entfernt, so ist die Wirkung schlecht, auch wenn die natürliche Quinte der alterirten vorangeht, und noch weniger erträglich, wenn sie frei eintritt.

nicht gut.

109 c.

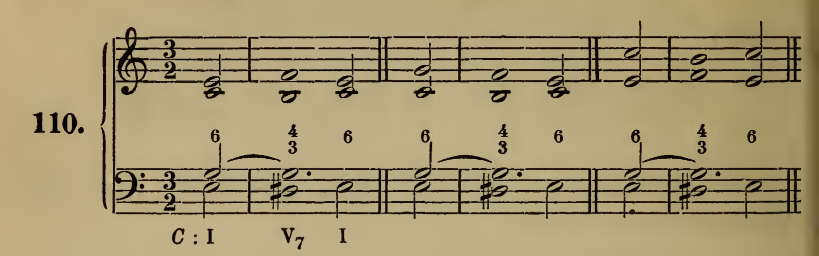
C : III V7 I C : V V7 I

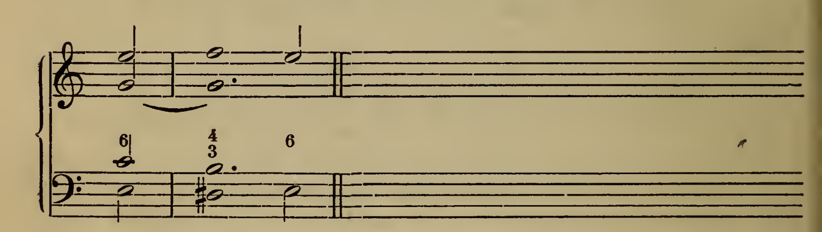
schlecht.

C : I V7 I C : I V7 I

Eine geradezu widerwärtige Härte zeigt die alterirte Quinte, wenn sie bei der Terzquartakkordstellung des Septimenakkordes im **Basse** eintritt. Führungen, wie Beisp. 110 solche giebt, sind zu vermeiden, obschon der Grundton des Septimenakkordes vorbereitet, und die Stimmführung eine korrekte ist.

110.

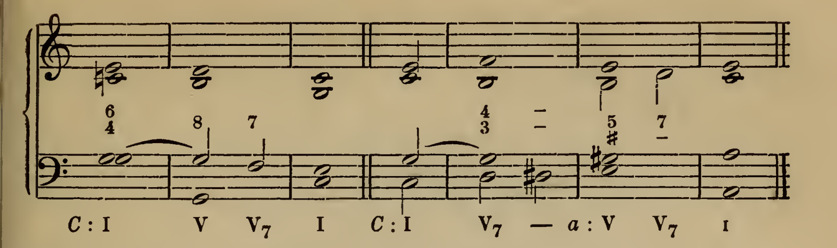




Aber auch wenn der natürliche Ton dem alterirten im Basse vorangeht, und der Grundton des Septimenakkordes in einer anderen Stimme vorbereitet ist, so wird der Terzquartakkord nur dann eine erträgliche Wirkung machen, wenn die Septime im Sopran oder in der höchsten Stimme liegt. In den Fortführungen des Beispiels 111 erscheint die alterirte Quinte nur als durchgehende chromatische Note; dergleichen regelmässige kadenzirende und Trugkadenzen des Terzquartakkordes mit alterirtem Tone im Basse sind allenfalls zu gestatten.

111.



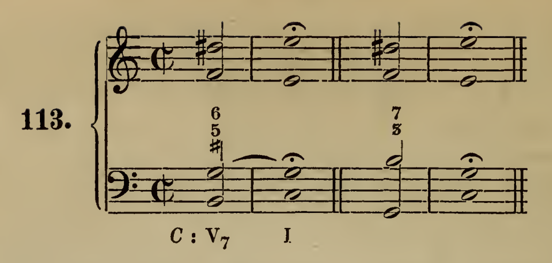




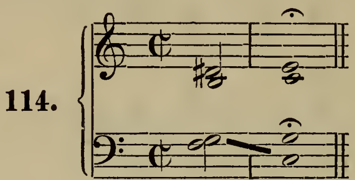
Wir müssen daher vor der Anwendung des Terzquartakkordes mit alterirter Quinte des Stammakkordes warnen; er wird sich nur in einzelnen Fällen zu besonderer Wirkung gebrauchen lassen. Dagegen macht der Quintsextakkord mit alterirter Terz (der Quinte des Stammakkordes) eine überaus schöne Wirkung, vorausgesetzt, dass der alterirte Ton in der höchsten Stimme liegt, und dass die Dissonanz, welche die alterirte Quinte zur kleinen Septime bildet, nicht durch allzu weite Entfernung auffallend hervortritt.



Eine Eigenthümlichkeit **aller** alterirten Akkorde besteht darin, dass sie sich nicht zu einer vollkommenen Schlussbildung eignen, und auch der Dominantseptimenakkord macht selbst bei seiner regelmässigen kadenzirenden Auflösung in den Dreiklang der Tonika hiervon keine Ausnahme. Schlussbildungen eines längeren Satzes wie die folgenden machen keinen befriedigenden Eindruck:

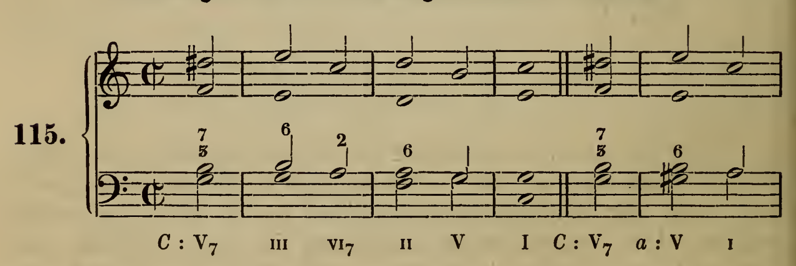


Bei kürzeren Sätzen könnte man allenfalls die Sekundakkordstellung des Deminantseptimenakkordes derart zur Schlussbildung benützen, dass man die Septime frei nach unten springend führt, z. B.:

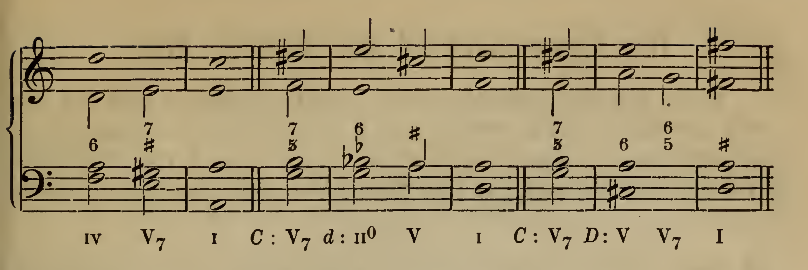


Bei der regelmässigen kadenzirenden Auflösung des Dominantseptimenakkordes mit altererter Quinte werden wir fast immer den Dreiklang der Tonika mit verdoppelter Terz erhalten, wenn wir nicht ausnahmsweise (wie in den Beispielen 105 und 114) der Septime eine freiere Bewegung gestatten können. Dies ist bei Trugkadenzen des beregten Akkordes nicht der Fall; dieselben sind jedoch, wenn die Führung des alterirten Tones halbstufenweise nach oben erfolgen soll, nur in beschränkter Weise möglich.

Trugkadenzen des Dominantseptimenakkordes zu leitereignen Dreiklängen und zu Dreiklängen anderer Tonarten*.

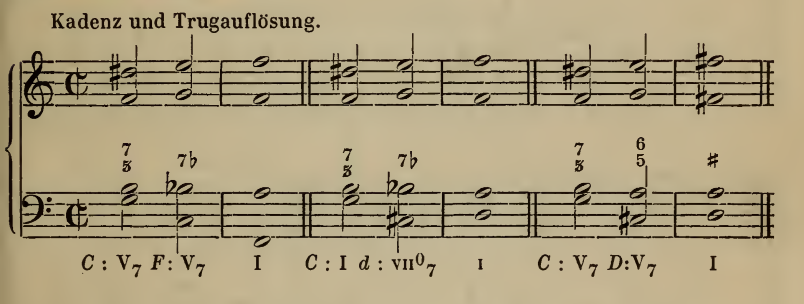


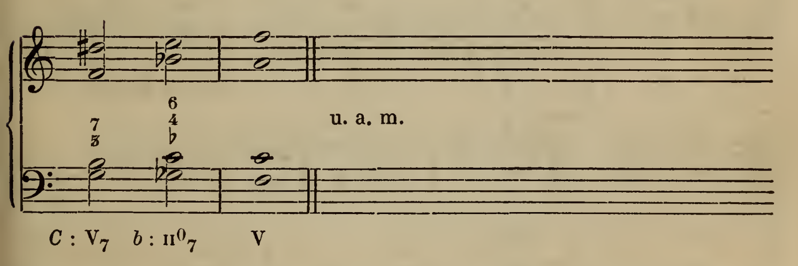
* Dass auch noch vielerlei Fortführungen des Dominantseptimenakkordes mit alterirter Quinte in andere Septimenakkorde möglich sind, mag hier



beiläufig mit erwähnt werden, und machen wir den Schüler auf einige derselben hier aufmerksam, z. B.:

Kadenz und Trugauflösung.





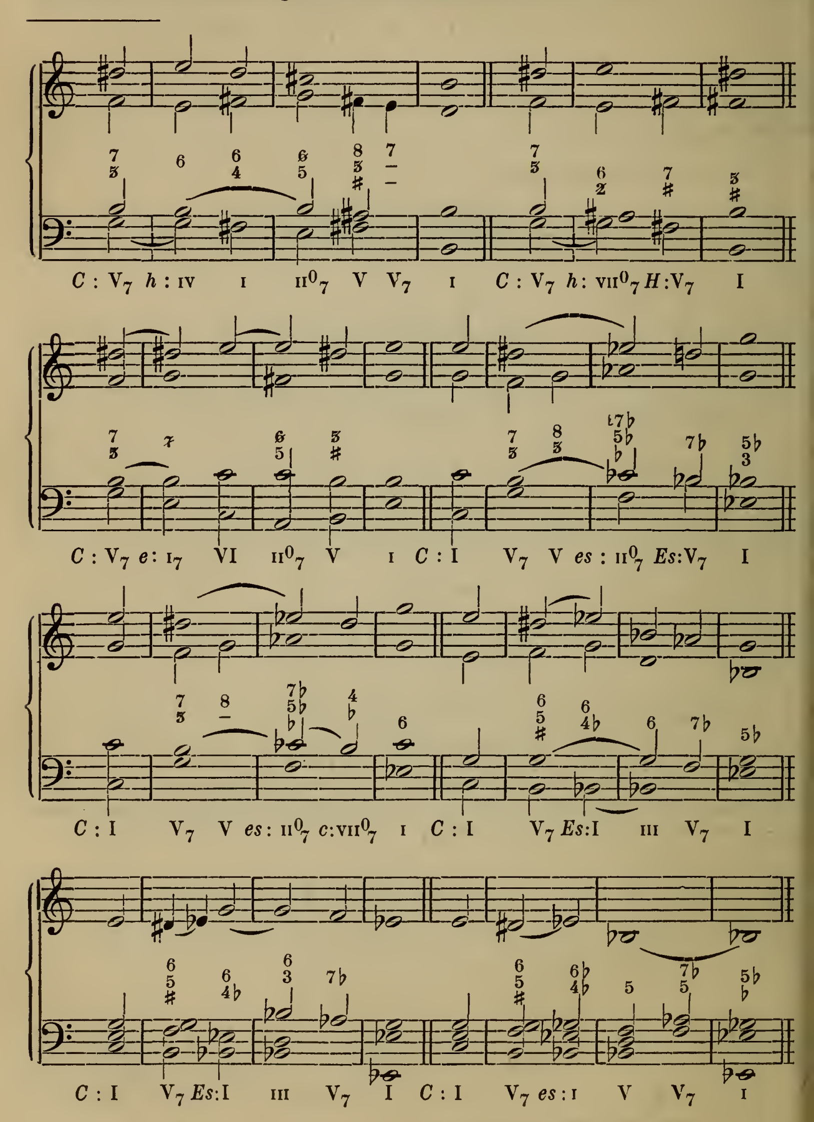
Falls der alterirte Ton liegen bleiben soll, so kann er entweder in gleicher Notirung oder enharmonisch verwandelt ein natürliches Intervall eines Akkordes werden, welches alsdann stufenweise abwärts oder beliebig sprungweise auf- oder abwärts weiter geführt wird.



Der Septimenakkord mit alterirter Terz.

§ 29. Auf der siebenten Stufe der Durtonleiter und auf der zweiten Stufe der Molltonleiter findet sich der Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime (vgl. § 19). Durch die chromatische Erhöhung der Terz dieses Akkordes erhalten wir einen

---



alterirten Akkord, dessen am häufigsten vorkommende zweite Umkehrung unter dem Namen

der übermässige Terzquartsextakkord

bekannt ist.

Die Auflösungen dieses alterirten Akkordes entsprechen in Dur und Moll den Auflösungen des natürlichen Akkordes, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Terz des Stammakkordes, das alterirte Intervall des übermässigen Terzquartsextakkordes, bei der Auflösung alsdann nur chromatisch aufsteigend geführt werden kann.

Regelmässige Auflösung in Dur.

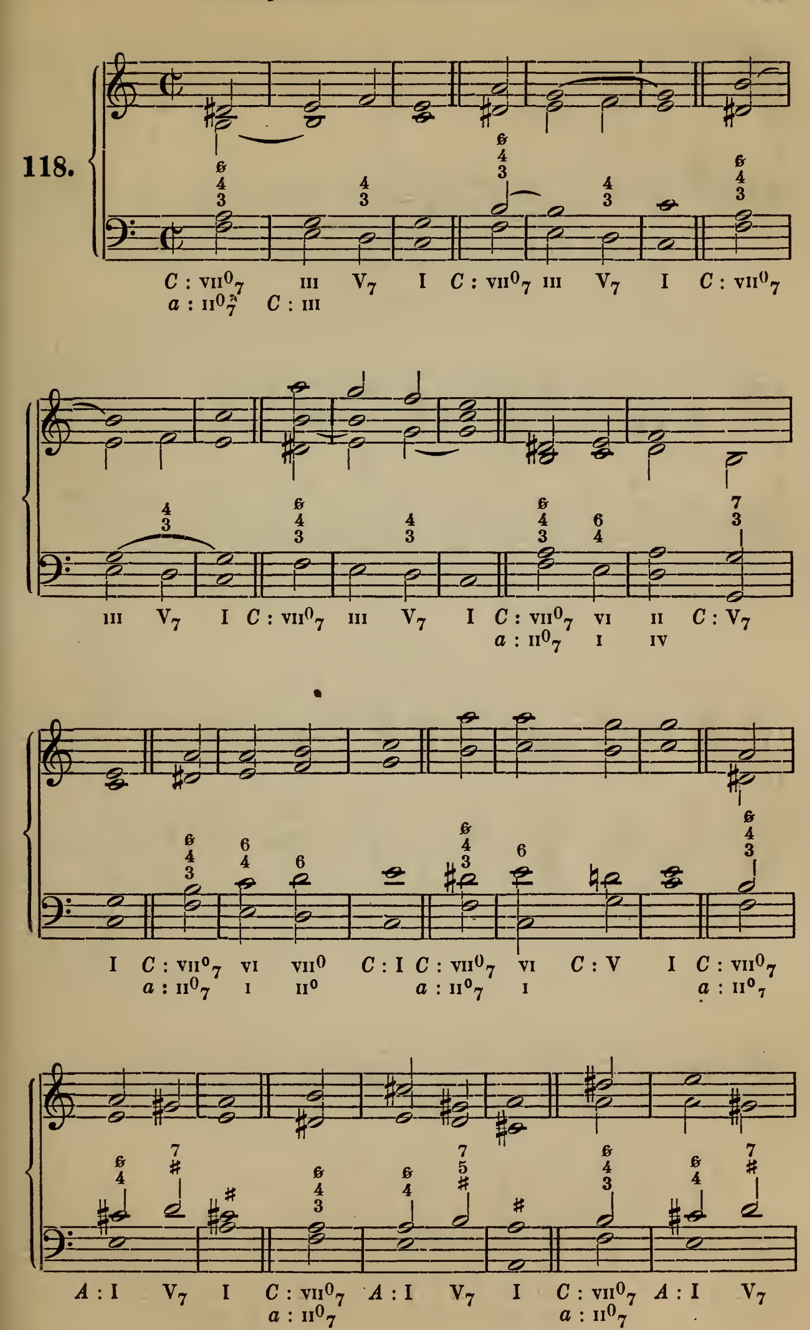




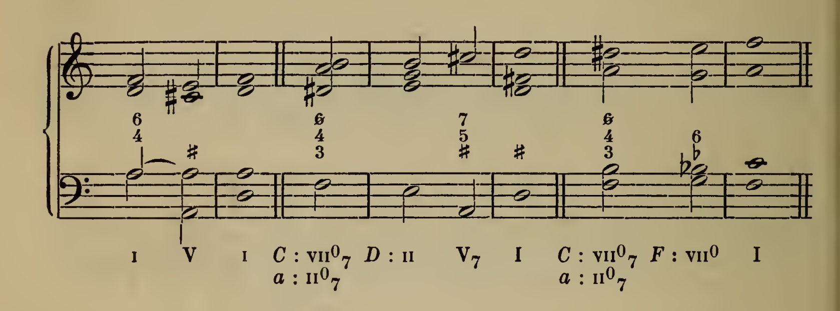
Regelmässige Auflösung in Moll.



Ausser diesen regelmässigen Auflösungen gestattet der übermässige Terzquartsextakkord noch mancherlei andere Fortführungen zu **Dreiklängen** der eigenen Tonart und zu solchen fremder Tonarten. Wir zeigen einige derselben, bei denen der alterirte Ton regelmässig eine kleine Halbstufe aufwärts geführt ist.


118.
C : VII⁰7 III V7 I C : VII⁰7 III V7 I C : VII⁰7
a : II⁰7 C : III
III V7 I C : VII⁰7 III V7 I C : VII⁰7 VI II C : V7
a : II⁰7 I IV
I C : VII⁰7 VI VII⁰ C : I C : VII⁰7 VI C : V I C : VII⁰7
a : II⁰7 I II⁰ a : II⁰7 I a : II⁰7
A : I V7 I C : VII⁰7 A : I V7 I C : VII⁰7 A : I V7
a : II⁰7 a : II⁰7


I C : vii$^0_7$ d : vii^0 i C : vii$^0_7$ d : vii^0 i C : vii$^0_7$ d : ii^0
a : ii$^0_7$ a : ii$^0_7$ a : ii$^0_7$


i V i C : vii$^0_7$ D : ii V$_7$ I C : vii$^0_7$ F : vii^0 I
a : ii$^0_7$ a : ii$^0_7$


C : vii$^0_7$ h : ii^0 V i C : vii$^0_7$ cis : i V$_7$ i C : vii$^0_7$
a : ii$^0_7$ a : ii$^0_7$ a : ii$^0_7$


A : iii V$_7$ I C : vii$^0_7$ A : iii V$_7$ I C : vii$^0_7$ a : III′ V$_7$
a : ii$^0_7$ a : ii$^0_7$



Mancherlei anderweite Fortführungen des übermässigen Terzquartsextakkordes sind möglich, wenn wir den alterirten Ton in einen natürlichen umwandeln. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen, einmal, indem wir die alterirte Sexte liegen lassen, sie als natürliches Intervall eines anderen Akkordes beibehalten und beliebig weiterführen, ein andermal durch e n h a r m o n i s c h e Verwandlung des alterirten Tones.

119.

C : vii⁰7 e : vii⁰7 I V7 I C : vii⁰7 E : V cis : ii⁰7 V
a : ii⁰7 a : ii⁰7

I C : vii⁰7 H : iii gis : V7 I C : vii⁰7 H : iii V7 I
a : ii⁰7 a : ii⁰7

C : vii⁰7 E : V vii⁰7 V I C : vii⁰7 As : V V7 I C : vii⁰7
a : ii⁰7 a : ii⁰7 a : ii⁰7



Anmerkung. Wollen wir die bislang beobachtete Beschränkung, die Septimenakkorde ausschliesslich in Dreiklänge aufzulösen, beiseite lassen, so gewinnen wir ein neues, weites Feld für Fortführungen des übermässigen Terzquartsextakkordes, mit theils regelmässigem Aufsteigen des ursprünglich alterirten Tones, theils mit beliebig anderer Führung desselben, gleichviel ob er unverändert bleibt oder enharmonisch verwandelt wird.

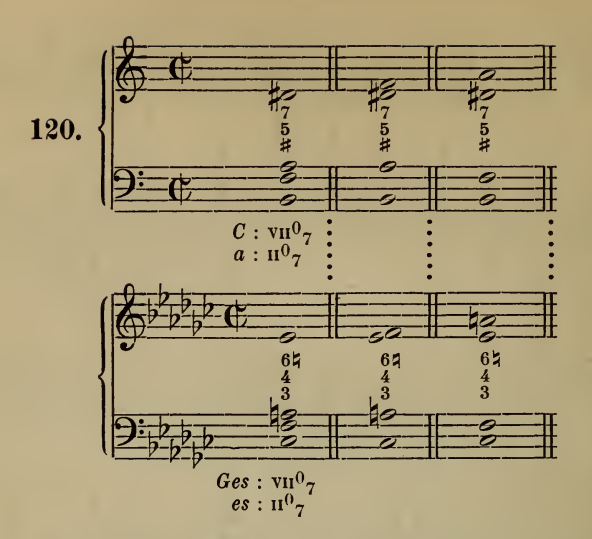






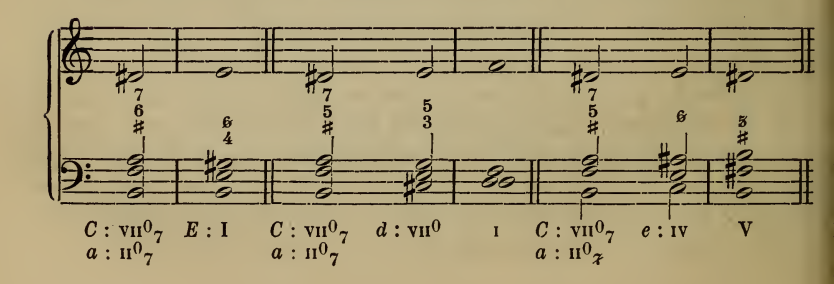
Die Grundstellung des Septimenakkordes mit alterirter Terz.

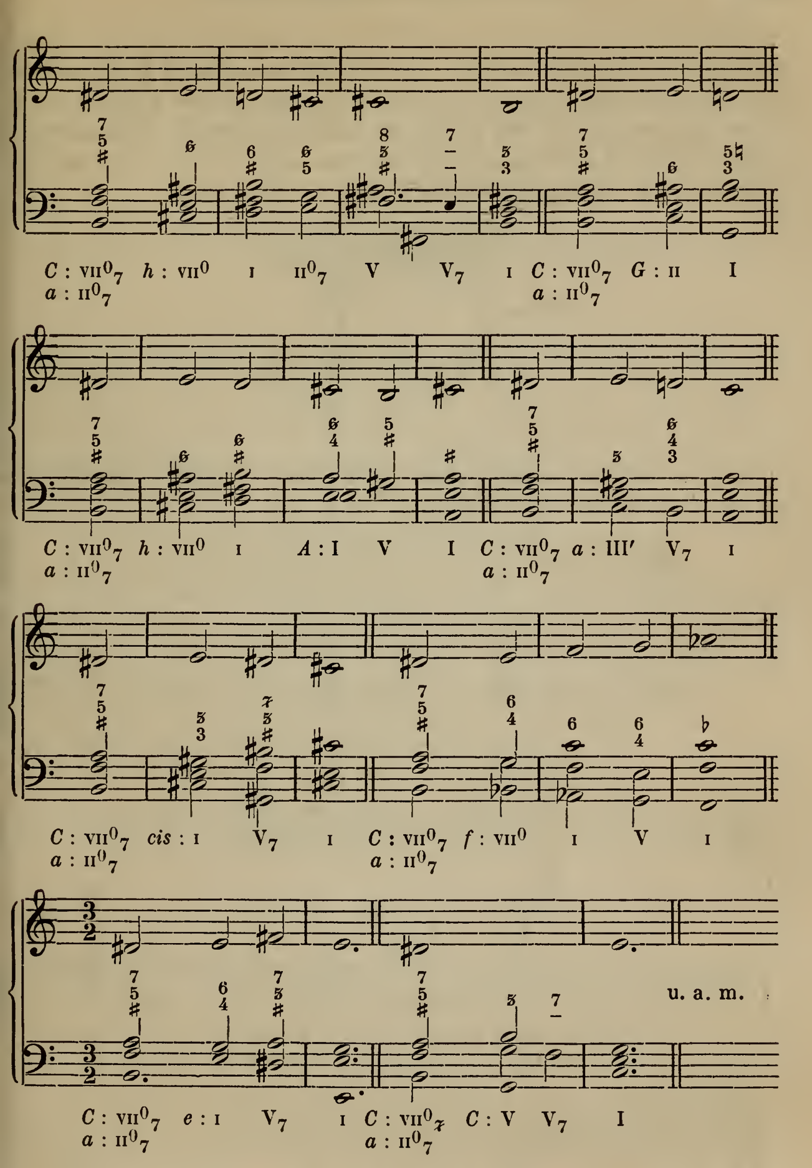
§ 30. Neben der Terzquartsextakkortstellung wird aber auch die Grundstellung des Septimenakkordes mit alterirter Terz in der Praxis häufig genug gebraucht, eben so auch die anderen Umkehrungen desselben. Insbesondere ist die Grundstellung von eigenthümlichem Reize, wenn dem alterirten Tone der natürliche vorangegangen ist. Dieselbe kann jedoch jederzeit, wie der übermässige Terzquartsextakkord, welchem sie im Klange vollkommen gleicht, frei angeschlagen werden.



Durch Vergleichung der vier verschiedenen Tonarten angehörenden, gleichklingenden Akkorde erhellt dem Schüler, welch ein wichtiges Modulationsmittel der Septimenakkord mit alterirter Terz zwischen vielen, weit von einander entfernten Tongeschlechtern werden kann. Wir geben davon eine kurze Andeutung in Beisp. 121:

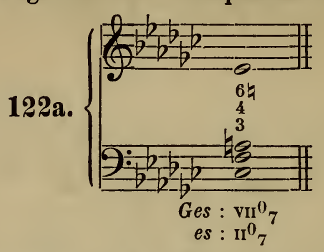






Wenn man bedenkt, dass in den unter Nr. 121 von *C*-dur und *a*-moll aus gegebenen Fortführungen der alterirte Ton regelmässig aufwärts geführt wurde, dass dieselben ausschliesslich nur zu **Dreiklängen** der eigenen und fremden Tonarten leiteten, dass noch viele andere Fortführungen durch Liegenlassen,

Abwärtsleiten und sprungweise Führung des alterirten Tones (man vergl. die Beispiele No. 119 und die der Anmerkung § 28) sowohl zu anderen Dreiklängen wie zu Septimenakkorden möglich sind, dass ferner all' die im Beispiele 121 enthaltenen Fortführungen auch von dem gleichlautenden übermässigen, den Tonarten *Ges*-dur und *es*-moll angehörenden Terzquartsextakkorde



gebildet werden können, dass ferner von diesem Akkorde aus noch viele andere Fortführungen, als z. B.:

122b.

Ges : vii⁰7 *Ges*: I *Ges* : vii⁰7 vi *Ges* : vii⁰7 *es*: III' V7
es : ii⁰7 *es* : ii⁰7 i *es* : ii⁰7

i *Ges* : vii⁰7 *Es* : V V7 I *Ges*: vii⁰7 *b* : i ii⁰7 V
es : ii⁰7 *es*: ii⁰7

u. a. m.

i *Ges* : vii⁰7 *Des* : V V7 I
es : ii⁰7

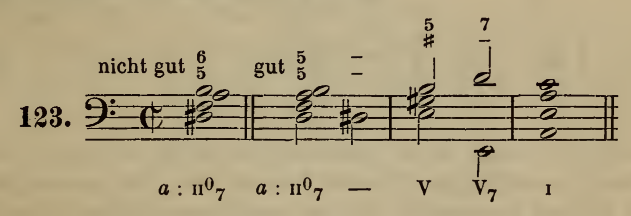
möglich sind, und dass die meisten dieser Fortführungen sehr wohlklingend sind, so wird man die ausserodentliche Bedeutsamkeit des Septimenakkordes mit alterirter Terz für modulatorische Zwecke danach bemessen können.

Die erste und die dritte Umkehrung des Septimenakkordes mit alterirter Terz.

§ 31. Während der milde Klang der Grundstellung und des übermässigen Terzquartsextakkordes das freie Anschlagen des Septimenakkordes mit alterirter Terz in den meisten Fällen gestattet, müssen wir mit den anderen Umkehrungen dieses Akkordes vorsichtiger verfahren. Betrachten wir zuerst

die Quintsextakkord-Stellung,

so sehen wir, dass dieselbe in ganz enger Lage nur nach dem vorangegangenen natürlichen Akkorde brauchbar wird, da ein unvorbereitetes Auftreten derselben durch die Härte der dicht bei einander liegenden Dissonanzen der verminderten Terz und der grossen Sekunde unverständlich wird.



Eine Auflösung des Quintsextakkordes in Dur in die Grundstellung des Dreiklangs der Tonika ist selbstverständlich unmöglich. Dieser Akkord zeigt überhaupt mehr die Neigung, sich in die Akkorde der Molltonart aufzulösen; bei der Einführung desselben — gleichviel ob er in enger oder in weiter Lage auftreten soll — beachte man jederzeit die Vorsicht, den einen oder den anderen Ton des Akkordes, oder deren zwei, sei es Grundton oder Septime, oder Septime und Quinte, oder Grundton und Quinte des Akkordes vorzubereiten, beziehentlich den vorangehenden Akkord so zu wählen, dass er den im folgenden Quintsextakkorde zu alterirenden Ton als natürlichen Ton enthält, wie Beisp. 124 zeigt.

124.

a. *a* : I IV II^0_7 I V I

b. *a* : II^0 II^0_7 V V_7

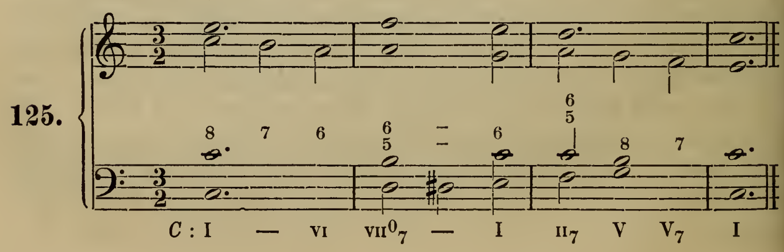
c. I *a* : II^0 II^0_7 III′ V_7 I

d. *a* : V II^0_7 V I

e. *a* : V II^0_7 V

f. *a* : V II^0_7 — V V_7 I

Die Anwendung dieses alterirten Akkordes in Dur mit seiner regelmässigen Auflösung ist sehr beschränkt. Nur wenn der natürliche Akkord vorangeht, und in besonderer Stellung der Intervalle in weiter Lage, derart, dass die Dissonanz der verminderten Terz möglichst auseinander gehalten ist, dürfte sich der Gebrauch des Akkordes mit der Auflösung in den Tonika-Dreiklang der Durtonart empfehlen, z. B.:



Wir wollen nicht verfehlen, an dieser Stelle darauf aufmerksam zu machen, dass der dissonirende Akkord in Beisp. 125 (Takt 2) nach dem natürlichen Akkorde auf dem schwachen Takttheile erscheint; er erhält dadurch den Charakter eines zufälligen, durchgehenden Akkordes. Dies ist ähnlich in den Beispielen 124 a, b und c der Fall. Gewichtiger tritt der Akkord in den Beispielen 124 *d*, *e* und *f* auf dem guten Takttheile als selbständige Harmonie auf.

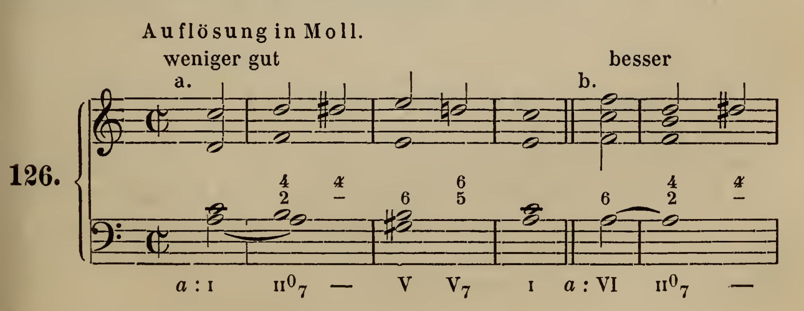
Dass die Auflösung in den Quartsextakkord des Dreiklangs der sechsten Stufe der Durtonleiter (gleich der ersten Stufe der Molltonart) vorkommt, geht aus dem zweiten Beispiele von No. 121 hervor. Beispiel 125 könnte darum auch folgendermassen lauten:



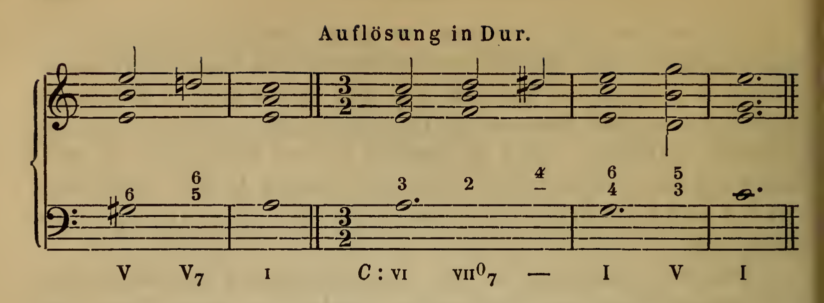
Noch grössere Vorsicht als die Einführung der Quintsextakkord-Stellung erheischt der Gebrauch der dritten Umkehrung des Septimenakkordes mit altererirter Terz,

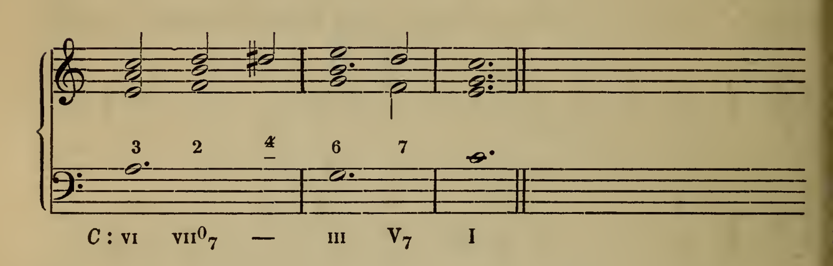
der Sekundakkord.

Derselbe ist am besten nach vorangegangenem natürlichen Akkorde derart einzuführen, dass der altererirte Ton im Sopran (oder in der höchsten Stimme) enthalten ist. Die enge Lage der oberen Stimmen ist in diesem Falle der weiten Lage vorzuziehen, weil alsdann die dissonirenden Intervalle der grossen Sekunde und der verminderten Terz möglichst weit von einander entfernt liegen; darum ist 126 a weniger zu empfehlen als 126 b.



Auflösung in Dur.





Geht der natürliche Akkord — dessen Septime jedoch, weil im Basse liegend, alsdann vorbereitet werden muss — nicht voran, so muss die Septime des alterirten Akkordes, falls sie nicht dem Grundtone des verminderten Dreiklangs **stufenweise** nachschlägt, **stets vorbereitet werden.** Beisp. 127 zeigt beide Fälle.

127.

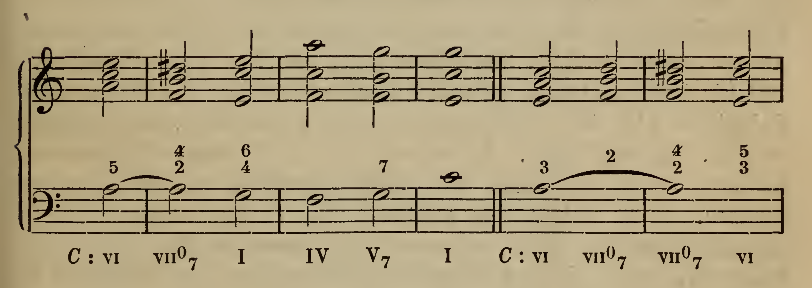


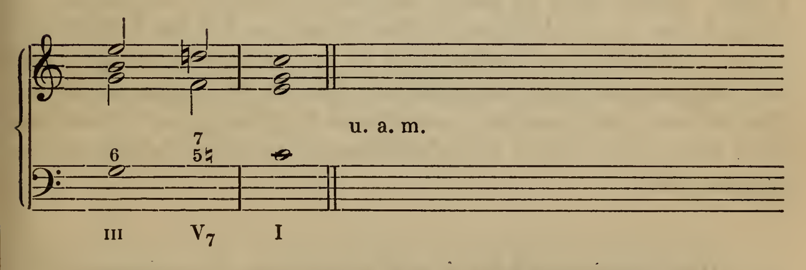
Die Auflösung des Akkordes in Dur wird in die Sextakkordstellung des Dreiklangs der dritten Stufe, oder in die Quartsextakkordstellung des Dreiklangs der Tonika, oder in die Grundstellung des Dreiklangs der sechsten Stufe erfolgen **müssen**, da eine jede freie Bewegung der hier im Basse liegenden Septime, weil unnatürlich, in diesem Falle ausgeschlossen ist. Die enge Lage ist jederzeit der weiten vorzuziehen.

128.









Schliesslich zeigen wir in Beisp. 129 noch eine andere Art der Vorbereitung des Sekundakkordes durch Vorangehen des natürlichen Akkordes in der Grundstellung. Der alterirte Akkord erscheint hier auf dem schwachen Takttheile als durchgehende Harmonie.



Dass auch von dem Terzquintsextakkorde und von dem Sekundakkorde des Septimenakkordes mit alterirter Terz mancherlei andere modulatorische Fortführungen, als die in den Beispielen 123 bis 129 gezeigten, gebildet werden können, erhellt aus den Beispielen 118, 119, den Beispielen der Anmerkung, ferner denen von No. 121 und 122*b*. Es würde viel zu viel Raum in Anspruch nehmen, wenn wir auch nur einige derselben hier mit angeben wollten. Dem Fleisse des Schülers mag es überlassen bleiben, derartige Fortführungen, entsprechend denen der oben erwähnten Beispiele, auch mit den anderen Umkehrungen des Akkordes zu bilden, soweit dies zu seiner Belehrung nöthig, und soweit es möglich ist, denn nicht alle in den Beispielen 118 bis 122*b* gegebenen Fortführungen werden sich in den anderen Umkehrungen des Septimenakkordes mit alterirter Terz als brauchbar erweisen. Der Schüler wolle gesuchte, geschraubte Fortführungen vermeiden, auch wenn dabei gegen die Stimmführung als solche nichts einzuwenden wäre.

Der Septimenakkord mit alterirtem Grundtone.

§ 32. Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Durtonleiter und auf der vierten Stufe der Molltonleiter finden sich drei Nebenseptimenakkorde mit weichem Dreiklange und kleiner

Septime (siehe § 16 Beisp. 49), von denen ein jeder vier verschiedenen Tonarten angehören kann. Wenn wir den Grundton eines solchen Septimenakkordes um eine grosse chromatische Halbstufe erhöhen und den in dieser Weise alterirten Akkord in die erste Umkehrung bringen, so erhalten wir den unter dem besonderen Namen

der übermässige Terzquintsextakkord

bekannten Akkord.



Da die Auflösung des übermässigen Terzquintsextakkordes von der Fortführung des alterirten Tones abhängig ist, so ist derselbe nur drei Tonarten zugehörig; eine kadenzirende Auflösung gestattet er nicht. Die innerhalb dieser drei Tonarten regelmässigen (nicht modulirenden) Auflösungen zeigen wir in den folgenden Beispielen.

Auflösungen in *C*-dur.





C: II_7 III V_7 I

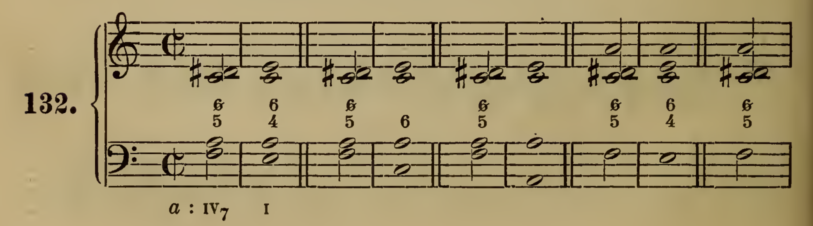
C: II_7 III IV V_7 I

u. a. m.

C: II_7 III V_7 I

Auflösungen in *a*-moll.

132.

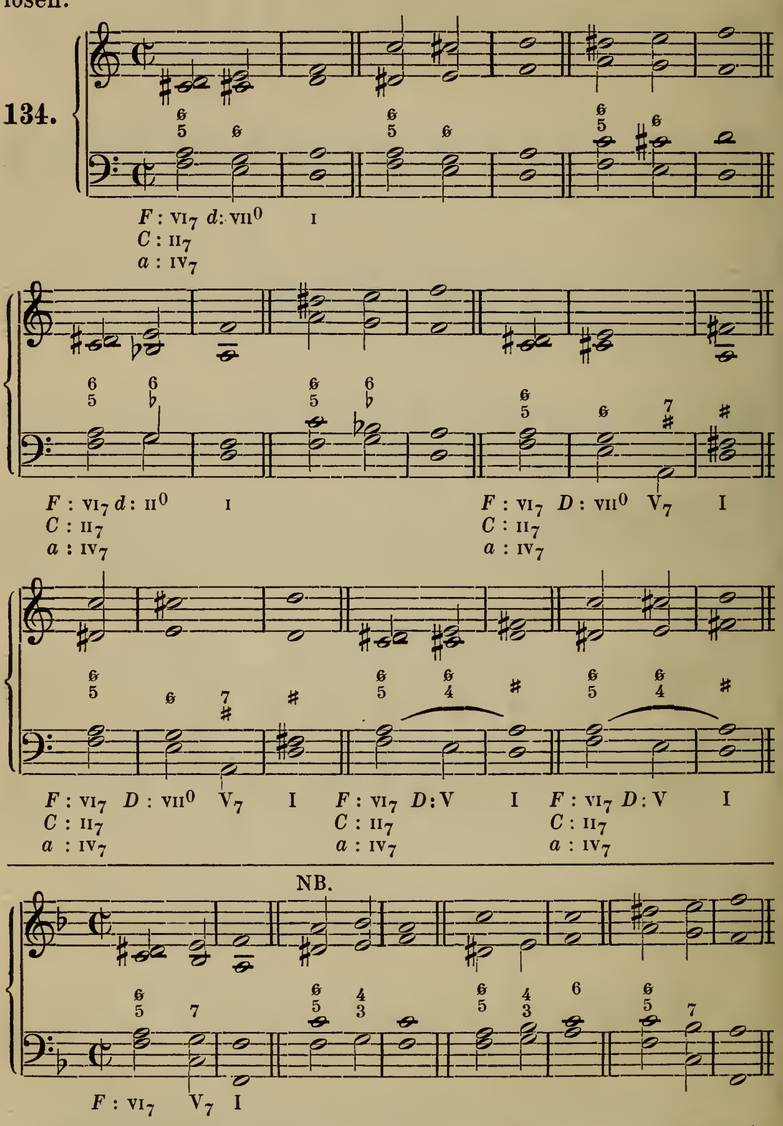




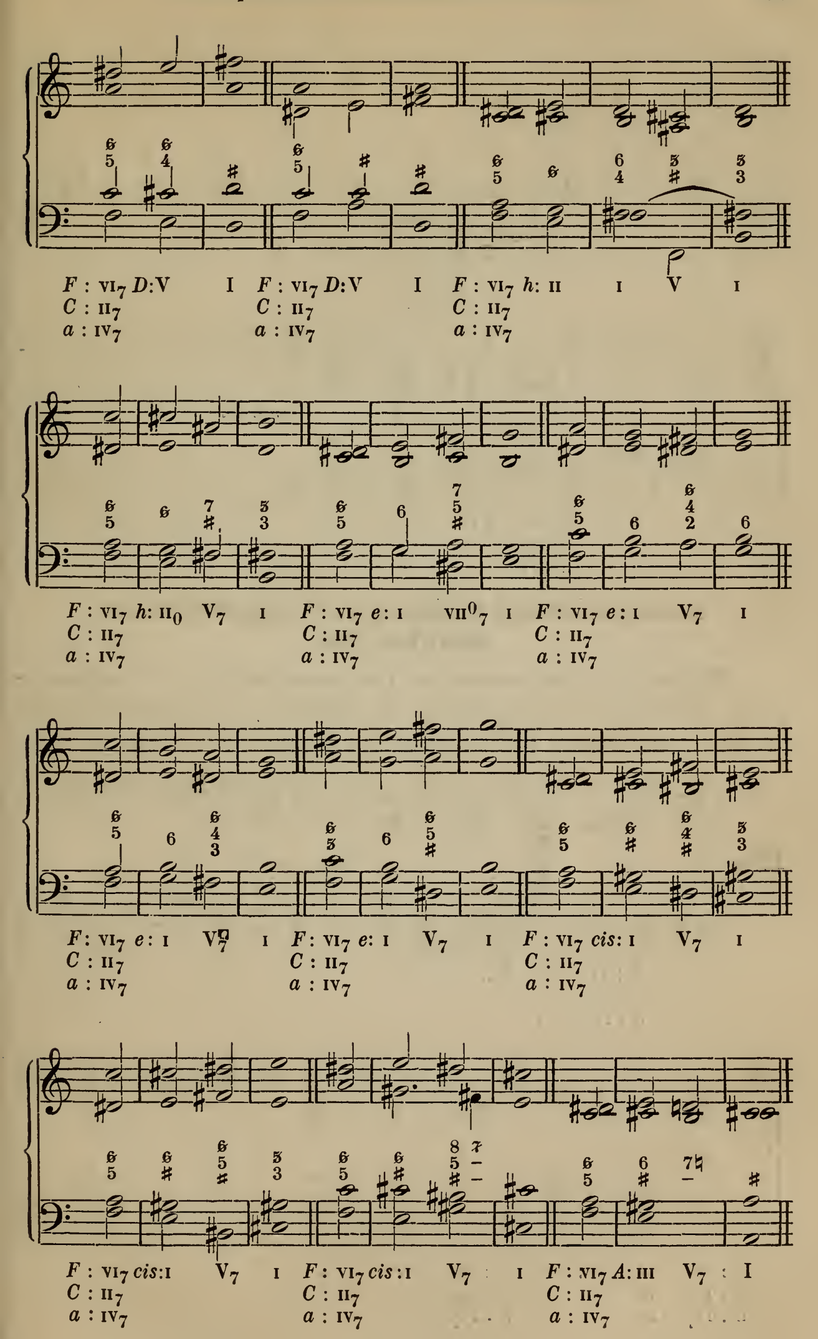
* Dass auch noch wohlklingendere Auflösungen in den Dominantseptimenakkord in *F*-dur möglich sind, wollen wir beiläufig hier mit erwähnen, z. B.:

Auflösungen in die Dreiklänge fremder Tonarten.

In modulatorischer Weise können wir den übermässigen Terzquintsextakkord auch in die Dreiklänge anderer Tonarten auflösen.



NB. Die Führung von Sopran und Alt in verminderten Quinten ist in diesem Falle nicht zu tadeln.


F : VI7 D:V I
C : II7
a : IV7
F : VI7 D:V I
C : II7
a : IV7
F : VI7 h: II I V I
C : II7
a : IV7
F : VI7 h: II0 V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 e: I VII07 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 e: I V7 I
C : II7
a : IV7
F: VI7 e: I V7 I
C : II7
a : IV7
F: VI7 e: I V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 cis: I V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 cis:I V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 cis:I V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 A: III V7 I
C : II7
a : IV7

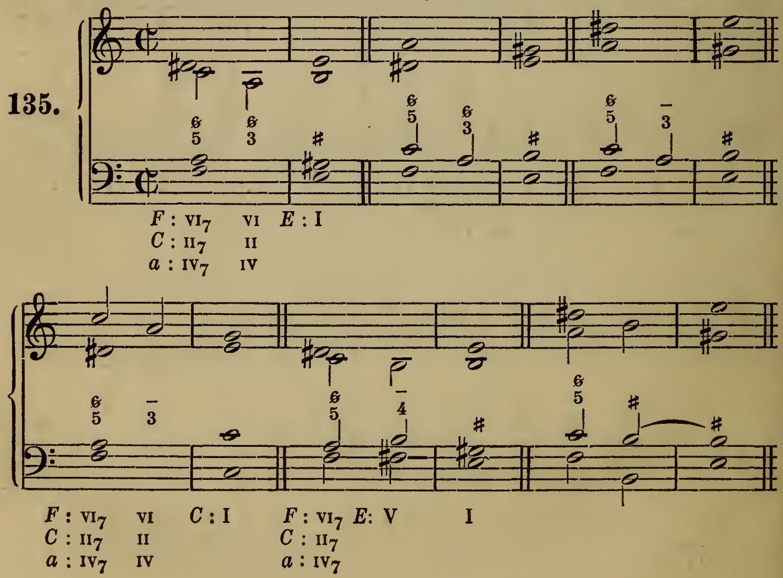
F : VI7 A : I V7 I F : VI7 A : III V7 I F : VI7 A : I
C : II7 C : II7 C : II7
a : IV7 a : IV7 a : IV7

u. a. m.

F : VI7 E : VI V7 I
C : II7
a : IV7

Aussergewöhnliche Auflösungen mit liegenbleibendem alterirten Tone.

Wollen wir den alterirten Ton unverändert oder enharmonisch verwandelt liegen lassen, so eröffnen sich uns noch anderweite Fortführungen in Dreiklänge fremder Tonarten.




F : VI7 e : VII0 I V I
C : II7
a : IV
F : VI7 dis : I gis : V7 I
C : II7
a : IV
F : VI7 H : III V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 e : III′ V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 B : IV V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 g : IV V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 b : IV V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 c : III′ V I
C : II7
a : IV7



Auflösungen mit freier Fortführung des alterirten (beziehentlich enharmonisch verwandelten) Tones.

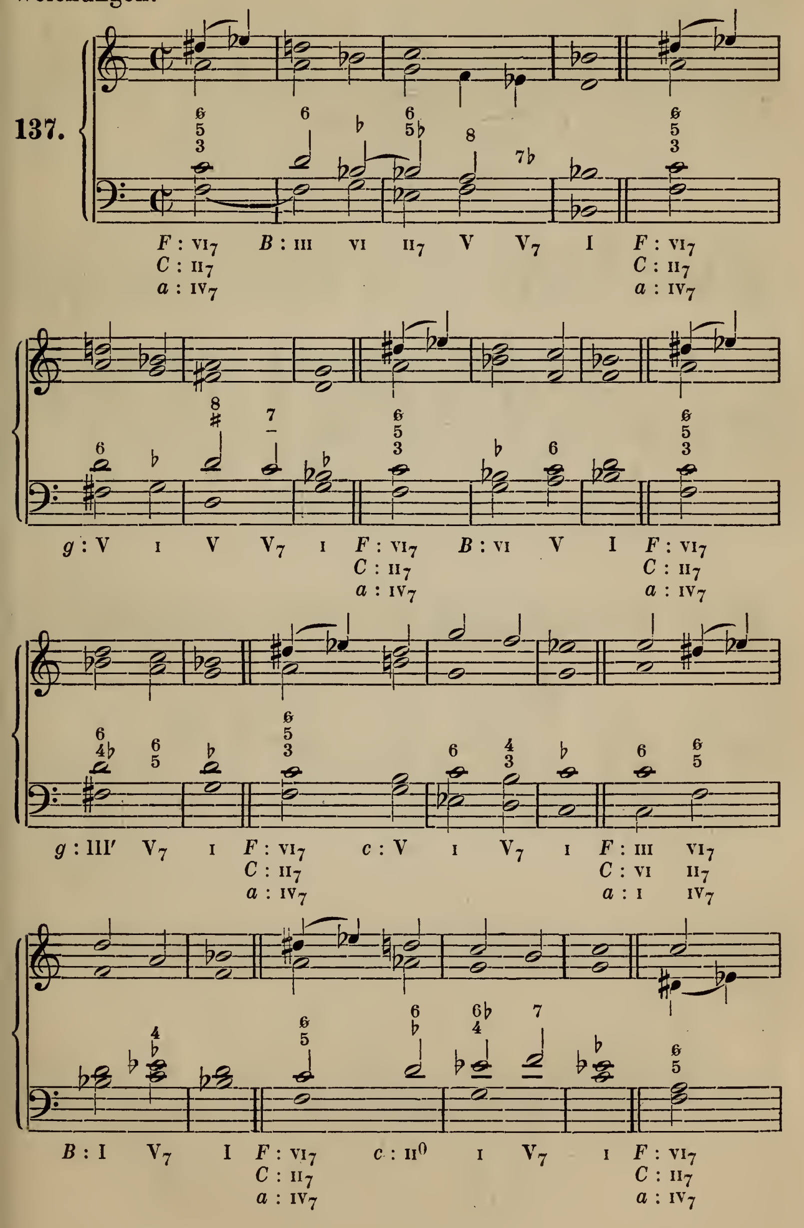
Bereits früher (§ 9, Beisp. 20*c* und § 28 Beispiele der Anmerkung) haben wir darauf aufmerksam gemacht, dass die Regel den alterirten Ton in die nächst höhere Halbstufe zu führen, mancherlei Ausnahmen zulässt*. Wollen wir den alterirten Ton beliebig weiterführen, so finden wir neue Wege, um den übermässigen Terzquintsextakkord zu Dreiklängen fremder Tonarten überzuleiten. Die Gleichheit des Klanges, welche der übermässige Terzquintsextakkord mit dem Dominant-Hauptseptimenakkorde besitzt,

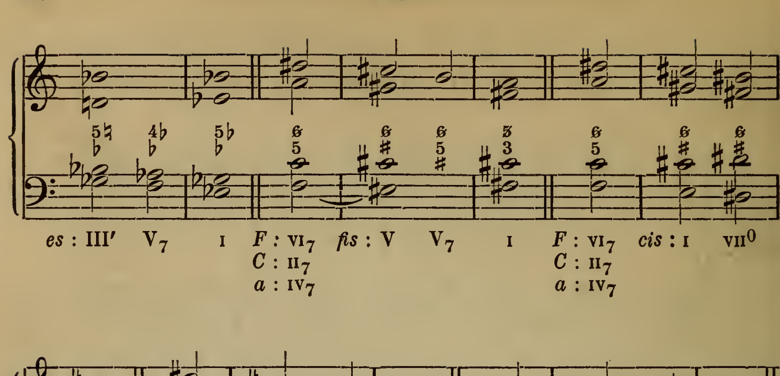
136.

C : II7 *B* : V7
F : VI7 *b* : V7
a : IV7

* Schon in der Vorrede zu seinem »Lehrbuche der Harmonie« hat der Verfasser darauf hingewiesen, wie sehr oft und vielfach die dem Schüler zuerst gegebenen Regeln eine Menge von Ausnahmen erleiden, Ausnahmen, durch welche mitunter die Regel selbst in Frage gestellt scheint. Sehen wir von dem Verbote der Parallelfolgen von reinen Oktaven, Quinten und Einklängen ab, so besitzt die Lehre vom reinen Satze wohl kaum eine einzige in allen Fällen gültige und für alle Fälle feststehende Regel.

bietet uns hier mehr als bei irgend einem anderen alterirten Akkorde die Möglichkeit zu verschiedenen modulatorischen Ausweichungen.




es : III′ V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7
fis : V V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7
cis : I VII0


I
F : VI7
C : II7
a : IV7
A : III V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7
A : I V7 I

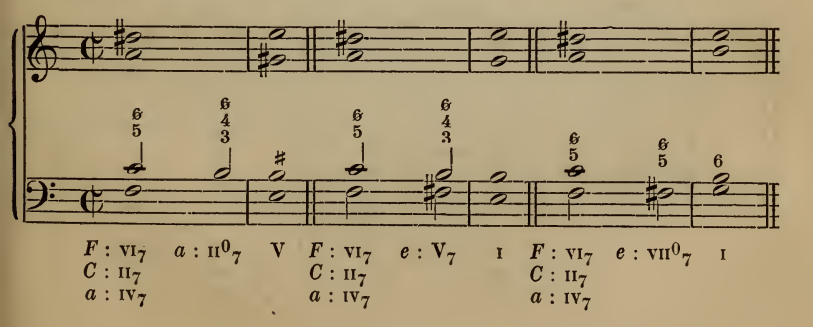

F : VI7
C : II7
a : IV7
fis : III′ V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7
b : III′ V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7

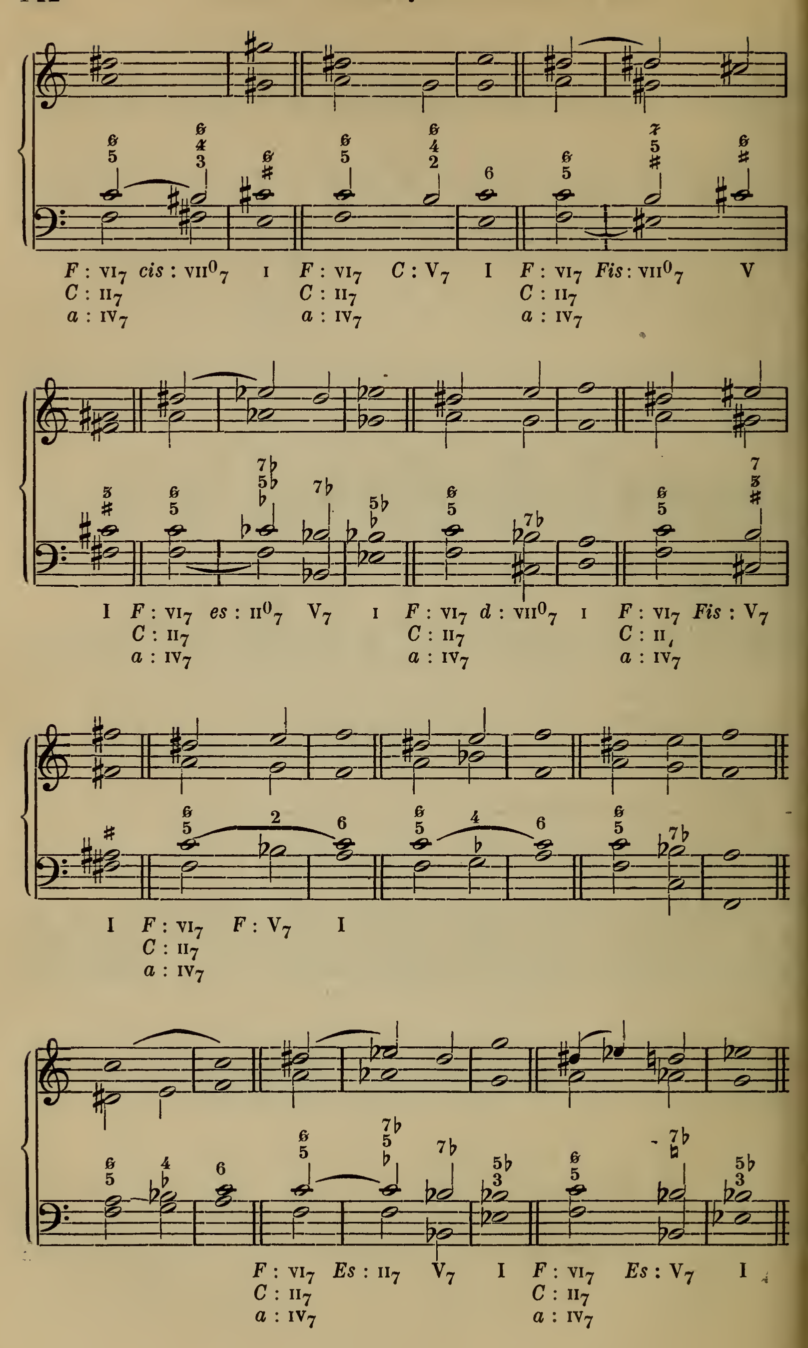

b : I V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7
Ges : V V7 I
F : VI7
C : II7
a : IV7
b : VI





Anmerkung. Wir wollen nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, dass auch viele Fortführungen des übermässigen Terzquintsextakkordes zu anderen Septimenakkorden möglich sind und häufig in der Praxis der Modulation gebraucht werden, z. B.:




F : VI7 cis : VII07 I F : VI7 C : V7 I F : VI7 Fis : VII07 V
C : II7 C : II7 C : II7
a : IV7 a : IV7 a : IV7
I F : VI7 es : II07 V7 I F : VI7 d : VII07 I F : VI7 Fis : V7
C : II7 C : II7 C : II7
a : IV7 a : IV7 a : IV7
I F : VI7 F : V7 I
C : II7
a : IV7
F : VI7 Es : II7 V7 I F : VI7 Es : V7 I
C : II7 C : II7
a : IV7 a : IV7

F : VI_7 *A* : V_7 I *F* : VI_7 *As* : V_7 I *F* : VI_7 *g* : $\text{VII}^0{}_7$
C : II_7 *C* : II_7 *C* : II_7
a : IV_7 *a* : IV_7 *a* : IV_7

I *F* : VI_7 *D* : V_7 I *F* : VI_7 *G* : V_7 I *F* : VI_7 *c* : $\text{VII}^0{}_7$
C : II_7 *C* : II_7 *C* : II_7
a : IV_7 *a* : IV_7 *a* : IV_7

I *F* : VI_7 *a* : $\text{VII}^0{}_7$ *F* : VI_7 *B* : V_7 I
C : II_7 *C* : II_7
a : IV_7 *a* : IV_7

u. a. m.

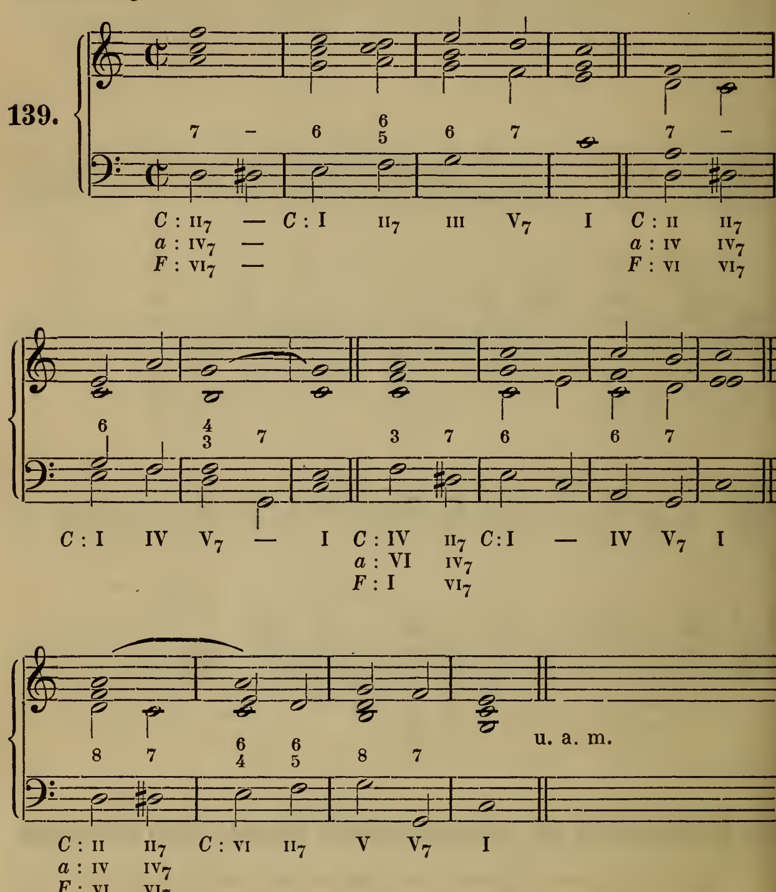
Die Grundstellung des Septimenakkordes mit alterirtem Grundtone.

§. 33. Dieselbe gleicht im Klange dem Sekundakkorde des Dominantseptimenakkordes.



Auflösungen in der Durtonart.

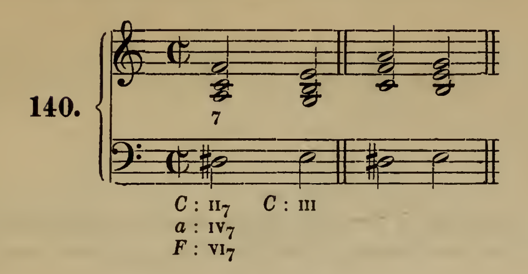
Der Eintritt dieses Akkordes in der Durtonart wird jederzeit in irgend welcher Art vorbereitet werden müssen; seine Auflösung wird in den Dreiklang der Tonika oder in den der sechsten Stufe erfolgen.



Die Auflösung in den Dreiklang der dritten Stufe ist zwar möglich, sie hat aber etwas so Befremdendes an sich, dass wir sie nicht empfehlen können*.

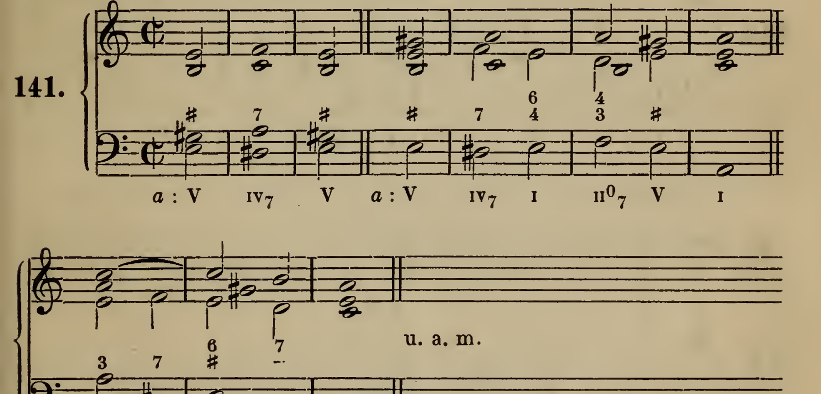
---

* Eine Art kadenzirender Auflösung wäre durch Abwärtsführen des alterirten Tones zu ermöglichen, z. B.:



Auflösungen in der Molltonart.

Die Auflösung in Moll kann in die Dreiklänge der ersten, dritten und fünften Stufe erfolgen. Der alterirte Akkord bedarf hier nicht immer der Vorbereitung.



Die Terzquartsextakkordstellung des Septimenakkordes mit alterirtem Grundtone,

im Klange dem Quintsextakkorde des Dominantseptimenakkordes gleichend,





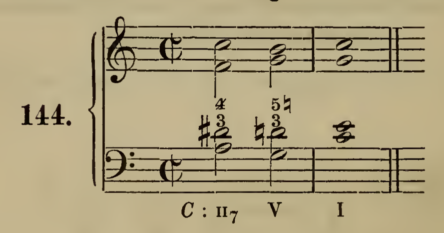
hat in der Durtonart die folgenden nicht modulirenden Auflösungen, welche am besten in weiter Lage gegeben werden.

Auflösungen in der Durtonart.





Eine kadenzirende Auflösung wäre hier allenfalls durch Abwärtsführen des alterirten Tones folgendermassen zu erhalten:



Die Auflösungen in der Molltonart

sind in regelmässiger, nicht modulirender Weise denen der Grundstellung des Akkordes (Beisp. 141) entsprechend.

145.



Der Eintritt des alterirten Akkordes wird in den meisten Fällen vorbereitet werden müssen.

Die Sekundakkordstellung des Septimenakkordes mit alterirtem Grundtone

gleicht im Klange dem Terzquartsextakkorde des Dominantseptimenakkordes.

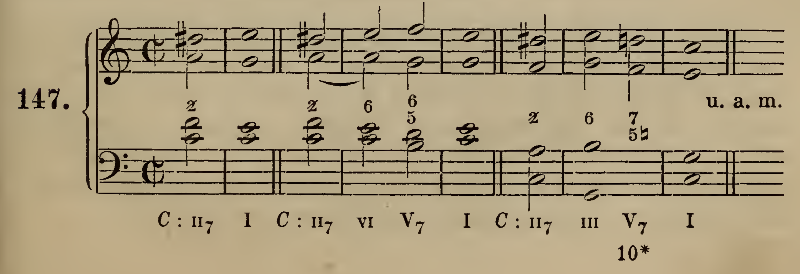
146.



Die Auflösungen in der Durtonart

gleichen, soweit sie regelmässig und nicht modulirend gebildet werden, denen der Terzquartakkord-Stellung des Akkordes und entsprechen den Fortführungen in Beisp. 143.

147.



Die Auflösungen in der Molltonart

entsprechen bei regelmässiger, nicht modulirender Bildung denen der Terzquartakkord-Stellung in Beisp. 145.

148.



Der Akkord tritt in dieser Stellung so milde auf, dass die Dissonanz hier einer Vorbereitung meist nicht bedarf.

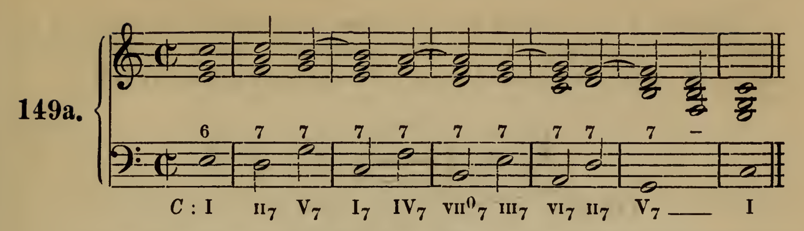
Sowohl von der Grundstellung, wie vom Terzquart- und Sekundakkorde des Septimenakkordes mit alterirtem Grundtone lassen sich viele andere modulatorische Fortführungen, entsprechend denen im Beisp. 137 gegebenen zu Dreiklängen, und denen am Schlusse des § 32 gezeigten zu Septimenakkorden fremder Tonarten bilden. Der Schüler möge dergleichen andersartige Auflösungen von den genannten drei Stellungen des beregten Akkordes zum Zwecke des vollkommenen Vertrautwerdens mit diesem Modulationsmittel erst schriftlich, danach am Pianoforte zu bilden versuchen.

VI. Kapitel.

Die Verbindungen der Septimenakkorde untereinander.

Kadenzirende Verbindungen in der Durtonart.

§ 34. Die einfachsten Verbindungen der Septimenakkorde untereinander sind die kadenzirenden (s.: Lehrbuch der Harmonie, Kap. 10, § 41). Wenn wir dabei den Grundsatz festhalten, die Septime bei der Auflösung stets abwärts zu führen, so erhalten wir — falls wir die Septimenakkorde in Grundstellung gebrauchen — eine Sequenz solcher Akkorde, bei welcher abwechselnd zu einem derselben die Quinte fehlen muss.



In solchem Falle ist die Terz des einen Septimenakkordes Vorbereitung zur Septime des folgenden. Haben wir in 149a den ersten Septimenakkord eines jeden Taktes vollständig mit allen seinen Intervallen gegeben, und ergab sich demnach der zweite Akkord (mit verdoppeltem Grundtone) unvollständig, d. i. ohne Quinte, so zeigt uns das Beisp. 149b dieselben Akkorde in anderer Anordnung.



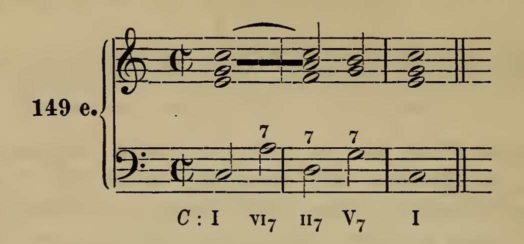
Sobald wir jedoch die Grundstellung eines Septimenakkordes mit einer Umkehrung eines anderen verbinden, so erhalten wir beide Akkorde vollständig mit allen ihren Intervallen.



Die kadenzirende Folge enthält beide Akkorde vollständig, wenn sich die Umkehrungen derselben mit einander verbinden.



Anmerkung. Wollen wir die Septime aufwärts führen, so können wir auch die Grundstellungen zweier Septimenakkorde kadenzirend mit einander derart verbinden, dass beide Akkorde alle Intervalle enthalten; z. B.:



Kadenzirende Verbindungen in der Molltonart.

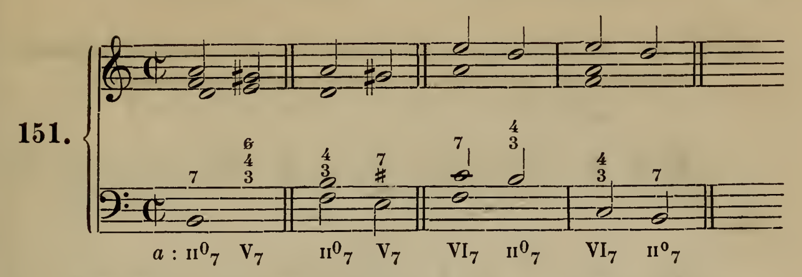
§. 35. Von den Septimenakkorden der Molltonleiter eignen sich nur die der zweiten und fünften, der dritten und sechsten, der vierten und siebenten und die der sechsten und zweiten Stufe zu kadenzirender Verbindung.



Bei den Auflösungen Takt b und c des Beispiels 150 sehen wir in den Septimenakkorden der sechsten und siebenten Stufe die Terz verdoppelt. Dies musste hier aus leicht ersichtlichen Gründen geschehen; aber auch ohne zwingende Nothwendigkeit kann die Terz eines jeden Septimenakkordes verdoppelt werden, wenn sie nicht Leitton ist. Die Verbindung der beiden Akkorde der sechsten und zweiten Stufe konnte darum in zweifacher Weise ebensowohl bei *d* wie bei *e* in Beisp. 150 gegeben werden.

Auch hier wird wie bei den Akkorden der Durtonart die Auflösung der Grundstellung des einen in die Umkehrung des anderen, oder die Auflösung der Umkehrung des einen in die Grundstellung des anderen beide Akkorde vollständig mit allen Intervallen ergeben.

151.



Ebenso werden zwei Umkehrungen von Septimenakkorden, in kadenzirender oder nicht kadenzirender Art mit einander verbunden, stets vollständig mit allen Intervallen erscheinen.

152.



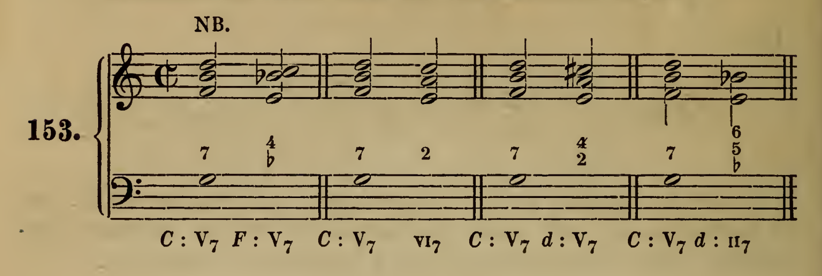
Die nichtkadenzirenden Verbindungen der Septimenakkorde untereinander.

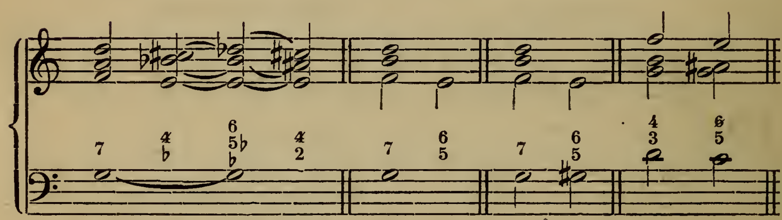
§ 36. Gleich wie die Trugkadenzen der Septimenakkorde zu Dreiklängen in vierfach verschiedener Art gebildet werden konnten, so können auch die nicht kadenzirenden Verbindungen der Septimenakkorde untereinander gebildet werden:

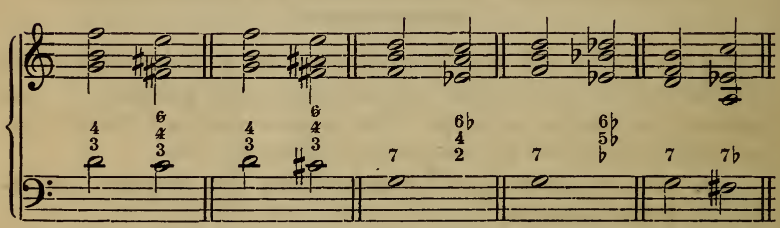
a. **mit regelmässiger Fortschreitung der Septime stufenweise abwärts,**
b. **mit liegenbleibender oder enharmonisch in die übermässige Sexte verwandelter Septime,**
c. **mit stufenweise aufwärts geführter Septime,**
d. **mit sprungweiser Führung der Septime.**

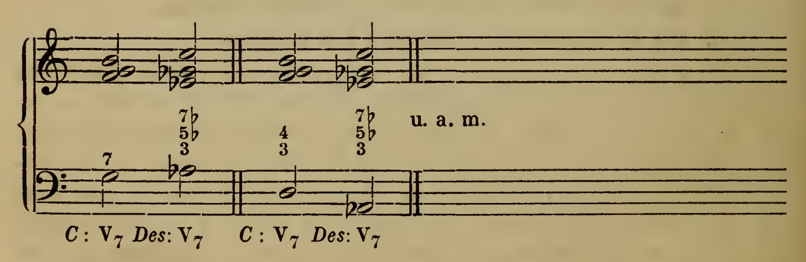
Es würde einen ausserordentlich grossen Raum in Anspruch nehmen, wenn wir die verschiedenartig möglichen Verbindungen an je einem der sechs in ihrem Baue verschiedenen Septimenakkorde zeigen wollten. Wir werden daher nur einige dieser Verbindungen von dem wichtigsten aller Septimenakkorde, von dem der Dominante ausgehend, darthun, und müssen es dem Fleisse des Schülers überlassen, Verbindungen anderer Septimenakkorde von irgend einem Nebenseptimenakkorde aus in ähnlicher Weise zu bilden.

Verbindungen des Dominantseptimenakkordes mit anderen Septimenakkorden bei stufenweise abwärts geführter Septime.





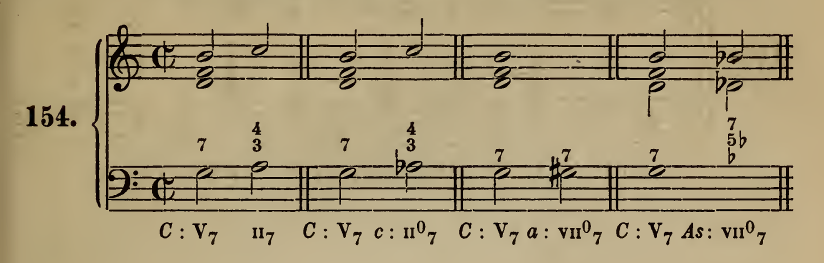




Die erste der vorstehenden mit NB. bezeichneten Verbindungen ist eine kadenzirend modulirende.

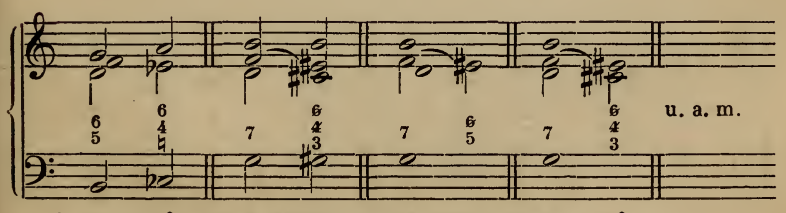
Verbindungen des Dominantseptimenakkordes mit anderen Septimenakkorden bei liegenbleibender oder enharmonisch in die übermässige Sexte verwandelter Septime.

154.









Verbindungen mit stufenweise aufsteigender Septime.

155.









Verbindungen mit sprungweise geführter Septime.




156 c.
C : V7 Es : V7 C : V7 Es : V7 C : V7 f : vii°7 C : V7 As : V7
C : V7 d : ii°7 C : V7 F : V7 C : V7 B : ii7 C : V7 b : iv7
u. a. m.
C : V7 b : ii°7 C : V7 b : ii°7 C : V7 F : V7
156d.
C : V7 e : V7 C : V7 fis : V7 C : V7 C : vii°7 C : V7
a : V7 C : V7 h : ii°7 C : V7 a : vii°7 iv vii°7 V7 i



In den vorstehenden Beispielen findet der Schüler mancherlei

gegen gewisse Regeln **scheinbar** Verstossendes, als z. B. übermässige Sekundschritte, den Tritonus zwischen zwei verschiedenen Akkorden und zahlreiche Querstände. Alle die dahin bezüglichen Verbote haben zunächst nur für den Satz für Singstimmen Gültigkeit. Übermässige Intervalle, sowie der Querstand sind nur aus Rücksicht auf die ausführenden Sänger der dabei vorkommenden Intonations-Schwierigkeiten halber verboten. Bei der Instrumentalmusik fallen diese Schwierigkeiten weg, und es ist kein Grund vorhanden, derartige Stimmführung zu meiden. Die besten Meister schreiben übermässige Intervalle wie den Querstand (siehe: Lehrb. der Harmonie, § 60) im instrumentalen Satze, ja selbst häufig genug im reinen Satze für Singstimmen.

Es verhält sich mit den übermässigen Intervallschritten und mit dem Querstande ähnlich wie mit den verdeckten Quinten- und Oktavenparallelen; man wolle sie vermeiden, da wo sie schlechte Wirkung machen, und schreibe sie ungescheut, wo dies nicht der Fall ist.

VII. Kapitel.

Schlussbildungen der Modulation; der Orgelpunkt.

§ 37. Der Schüler hat nunmehr alle Akkorde in ihren Eigenschaften als Modulationsmittel kennen gelernt, er hat ihre Verbindungen zu modulatorischen Zwecken geübt und wird dadurch befähigt sein, aus irgend einer Tonart in nähere und entferntere Tonarten überzugehen; auch wird er gelernt haben, die für einzelne Fälle zweckentsprechenden Modulationsmittel zu wählen, er wird die weniger wohlklingenden vermeiden und die geeigneten an der rechten Stelle zu gebrauchen wissen.

Der endgültige Abschluss einer jeden Modulation, gleichviel ob sie gedrängt kurz, oder weiter ausgeführt sei, bedarf einer Schlusskadenz. Wir besitzen bekanntlich deren zwei und zwar

»**den authentischen Schluss**« und den »**plagalischen Schluss**«*.

Die vollkommene authentische Schlusskadenz wird durch die Doppelkadenz der Akkorde der zweiten und fünften, wie der fünften und ersten Stufe gebildet.

---

* Vergleiche: Lehrbuch der Harmonie, Kap. 3, § 18.



Wie verschiedenartig diese einfache Folge von Akkorden durch Hinzufügen von Septimen zu den Akkorden der zweiten und fünften Stufe, sowie hauptsächlich durch chromatische Veränderung einzelner Intervalle des Akkordes der zweiten Stufe gestaltet werden kann, haben wir eingehend im Lehrbuche der Harmonie, Kap. 22 nachgewiesen. Hier bleibt uns nur übrig, darzuthun, wie durch die chromatische Veränderung der Intervalle des Akkordes der zweiten Stufe die Schlusskadenz selbst Modulationsmittel werden, und wie sie allein schon genügen kann, um einen kurzen Uebergang zu bewerkstelligen.

158a.

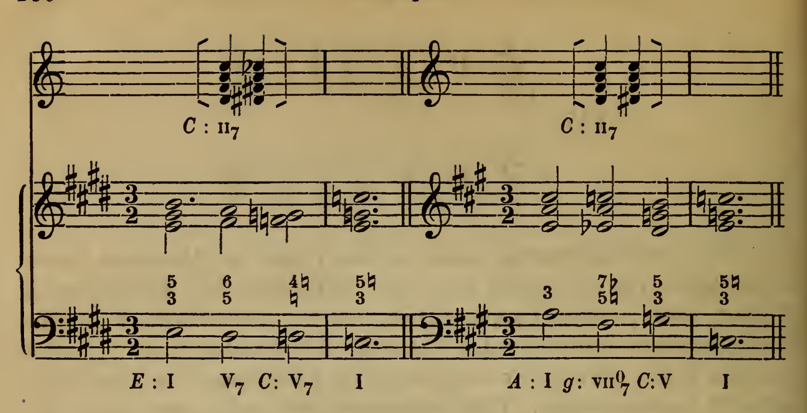
C : II — *C* : II$_7$

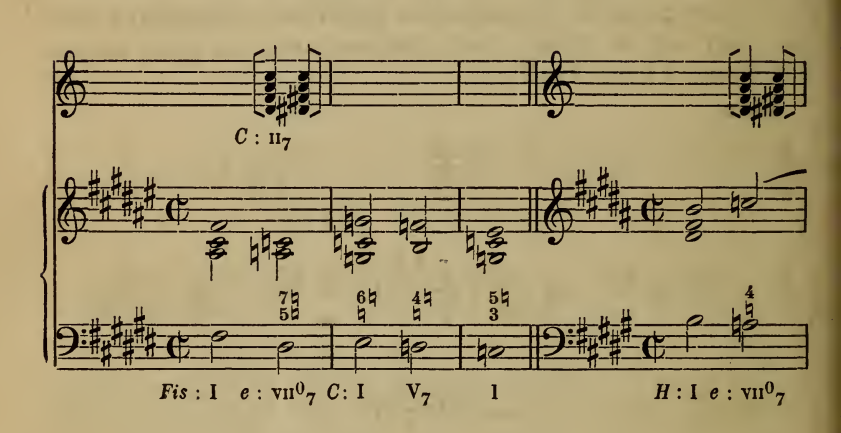
As : I *c*: II^0 V *C* : I — *fis* : I *G* :V$_7$ *C* : V V$_7$ I

158b.

C : II$_7$

As : I *c* : II$^0_7$ *C* : I V$_7$ I


C : II_7
C : II_7
E : I V_7 C: V_7 I
A : I g: VII^0_7 C:V I


C : II_7
Fis : I e : VII^0_7 C: I V_7 I
H : I e : VII^0_7


C : II_7
C : I V_7 I
B : I g : VII^0_7 C : I V_7 I

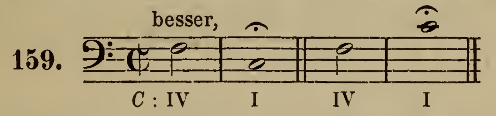


Die vorstehenden Beispiele zeigen uns kurze Uebergänge von entfernteren Tonarten nach *C*-dur. In Beisp. 158a ist es der Dreiklang der zweiten Stufe, in 158b der auf derselben gebildete Septimenakkord, welche Akkorde bei entsprechender chromatischer Veränderung einzelner Intervalle sofort zur Schlusskadenz in *C*-dur benutzt werden können*.

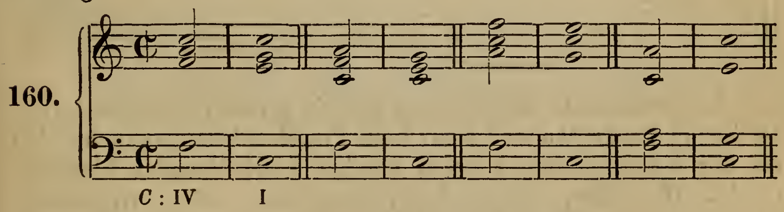
Der plagalische Schluss.

§ 38. Das Besondere des plagalischen Schlusses beruht im Wesentlichen auf der Fortschreitung des Basses von der Unterdominante zur Tonika.

weniger befriedigend.

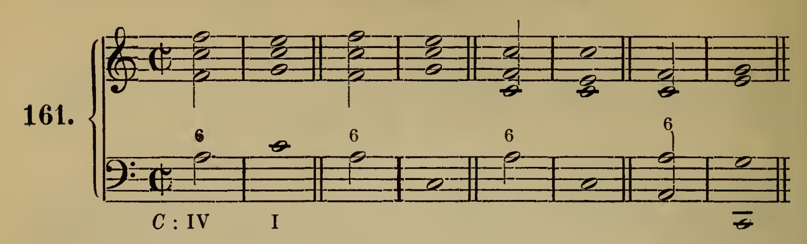


Die Bewegung abwärts zur Tonika macht einen mehr befriedigenden Eindruck als umgekehrt. Durch diese Bewegung des Basses eignet sich vornehmlich der Dreiklang der Unterdominante, jedoch meist nur in der Grundstellung, zur plagalischen Schlussbildung.



* Ueber die vielfach möglichen chromatischen Veränderungen der Intervalle des Dreiklangs wie des Septimenakkordes der zweiten Stufe und über die Verwendung dieser so veränderten Akkorde in der Schlusskadenz findet man Ausführlicheres im »Lehrbuch der Harmonie«, Kap. 22, §§ 68 und 69.

Die Sextakkordstellung des Dreiklangs der Unterdominante zeigt sich zur Plagalschlussbildung weniger geeignet.

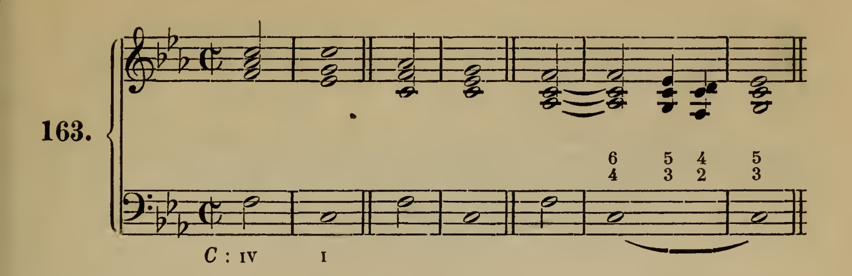


Der Quartsextakkord des Dreiklangs der Unterdominante wird immer nur nach anderen Stellungen desselben eintreten, und wir erhalten von ihm mehr den Eindruck eines doppelten Vorhaltes $^{6}_{4}$ vor $^{5}_{3}$, als den eines selbständigen Akkordes; er bewirkt gewissermassen ein natürliches Ritardando, eine Verzögerung des Schlussakkordes, ein Ausbreiten des Schlusses.





Zu bemerken ist hierbei, dass auch in der Molltonart der harte Dreiklang der Tonika weit mehr beim Plagalschluss gebraucht wird als der Molldreiklang, welcher weniger befriedigenden Eindruck macht. Die Alten, welche den Plagalschluss mehr anwendeten, als dies heut zu Tage der Fall ist, kannten einen eigentlichen Schluss mit dem Molldreiklange gar nicht. Der Plagalschluss mit dem Molldreiklange der Tonika klingt matt und ungenügend, wie aus Beisp. 163 zu ersehen ist.

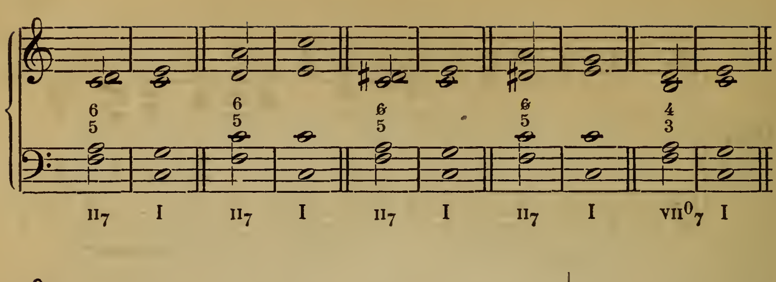


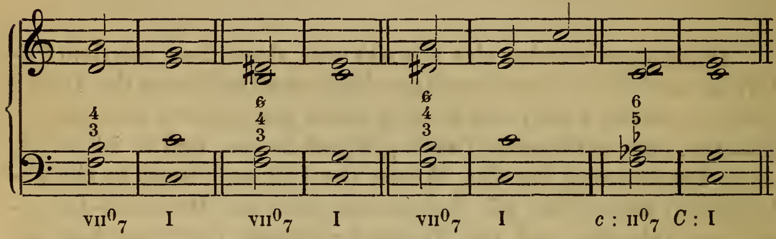
Dahingegen werden sich alle Akkorde, deren Bass von dem Unterdominant-Tone zum Grundtone des harten Dreiklangs der Tonika geführt werden kann, zur Bildung eines plagalischen Schlusses in höherem oder geringerem Grade geeignet zeigen, und es ist gerade diese Bassführung für das Wesen des Plagalschlusses so charakteristisch, dass selbst die Aufeinanderfolge des Dominant-Hauptseptimenakkordes und des Tonika-Dreiklangs den Charakter des authentischen Schlusses zuweilen einbüssen kann und den des Plagalschlusses annehmen wird, wenn wir bei der Verbindung dieser beiden Akkorde die beregte Bassführung haben, z. B.:



Wir zeigen nun in Beisp. 165 eine Anzahl plagalischer Schlussformeln, welche durch andere Akkorde als den Dreiklang der Unterdominante gebildet sind.







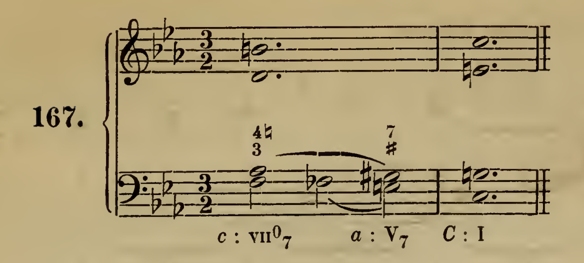


Neben diesen häufig vorkommenden Schlussformeln finden wir auch noch andere, welche wir zu den plagalischen zählen möchten, z. B.:

166.

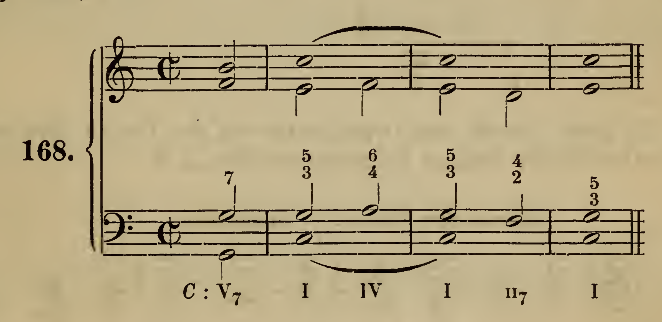


Die letzte der Schlussbildungen in Beisp. 166 können wir auf die Verbindung des Septimenakkordes der siebenten Stufe in Moll mit dem Dreiklange der Tonika in Dur zurückführen, indem wir die Quinte des Septimenakkordes um eine chromatische Halbstufe nach der Tiefe verändert annehmen.

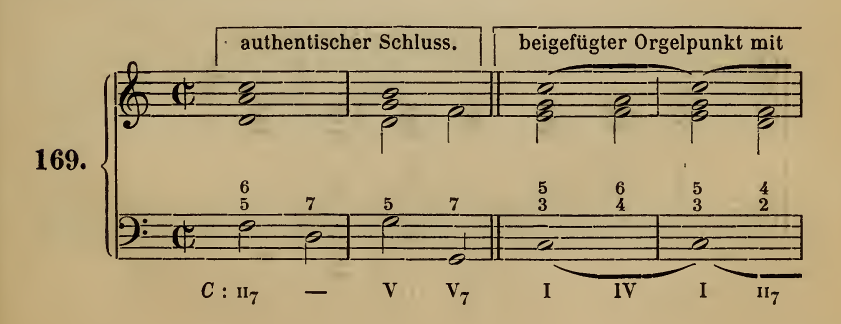


Der Orgelpunkt als Schluss der Modulation.

§ 39. Nicht selten wird einer Modulation ein zwiefacher Schluss derart zu Theil, dass nach dem authentischen Schlusse noch ein plagalischer in Form eines kurzen Orgelpunktes angehängt wird, z. B.:



Es kommen aber auch weiter ausgeführte Orgelpunkte nach dem authentischen Schlusse vor; diese sind dann selbstverständlich auf der Tonika und machen nach breit ausgeführter Modulation in so fern recht guten Eindruck, als sie den Schluss derselben länger ausklingen lassen.



plagalischem Schlusse.

3 6/4 5/3 4/2 3 6/4 5/3 4/2

I IV I II7 I IV I II7

6/4/2 6

II7 II I

Es kann jedoch dem Orgelpunkte auf der Tonika eben so gut ein authentischer Schluss beigefügt werden, z. B.:

authentischer Schluss. Orgelpunkt.

170.

6 6 ♯ 8/3 7/♯ 6/4 5/♮ 6♮/4/3 6♭/4♮/2

d : I II0 V I

wiederholter auth. Schluss.

5/3 7/4/2 5/3 6 6/4 ♯

II0 I V I

Tritt vor dem Schlusse ein Orgelpunkt auf der Dominante ein, so pflegt man dann in den meisten Fällen einen authentischen Schluss mit vollkommener Schlusskadenz anzuhängen; dieselbe kann auch zur Festigung des Schlusses oder aus metrischen Rücksichten wiederholt werden, wie dies in Beisp. 171 geschieht.



Zuweilen können auch zwei Orgelpunkte den Schluss der Modulation derart bilden, dass dem Orgelpunkte auf der Dominante noch ein Orgelpunkt auf der Tonika folgt, z. B.:



Anmerkung. Dass eine Modulation auch mit einem Orgelpunkte beginnen kann, wird der Schüler aus Beisp. 175g (§ 40) ersehen können; dieser wird alsdann selbstverständlich auf der Tonika sein müssen.

VIII. Kapitel.

Die ausgeführte Modulation, das modulirende Zwischenspiel, das Praeludiren im strengen und im freien Stile.

Erweiterung der Modulation.

§ 40. In der Praxis des Modulirens und Präludirens werden wie in der freien Komposition alle Akkorde und ihre Verbindungen zur Anwendung kommen, selbst wenn solche Verbindungen zuweilen auch einen schroffen Eindruck machen sollten. Plötzlich eintretende, frappirende Modulationen können sogar oft eine ausserordentliche Wirkung hervorbringen, zumal wenn sie, schnell vorübergehend, uns die eigentliche Haupttonart bald wieder hören lassen. Handelt es sich aber um ein modulatorisches Zwischenspiel, welches den Zweck hat, aus einer Tonart in eine andere überzuleiten und endgültig darin abzuschliessen, so werden wir mit der Anwendung mancher Modulationsmittel vorsichtig verfahren müssen.

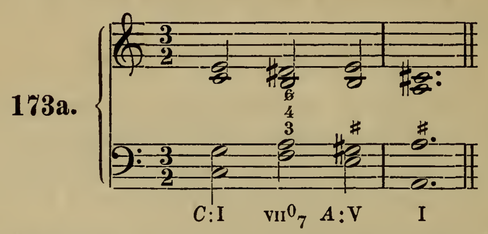
Alle die einzelnen angeführten Modulationsmittel führen ganz direkt zu bestimmten Zielen. Viele derselben werden selbst bei geschicktem Gebrauche immerhin, gerade durch das schnelle Überleiten in fremdes Tongeschlecht, durch das plötzliche Auftreten einer von der vorangegangenen sehr entfernten Tonart, in der wir dann schliessen müssen, nicht diejenige befriedigende Wirkung machen können, welches ein längeres Zwischenspiel hervorbringt, wenn es von irgend einer Tonart ausgehend, verwandte Tongeschlechter streifend, allmählig diejenige Tonart vorbereitet, in welcher der Schluss der Modulation stattfinden soll.

Bestimmte Regeln oder Vorschriften lassen sich in diesem Falle nicht geben; praktische Uebung muss hier an die Stelle der Unterweisung treten. Bei vollkommenem Vertrautsein mit allen Modulationsmitteln wird der Schüler bald erkennen lernen, was in dem einen oder im anderen Falle das Richtige und Gute sein dürfte. Er wird bald unterscheiden lernen, ob ein kurzer plötzlicher Übergang genügt, oder ob ein längeres Zwischenspiel nothwendig ist.

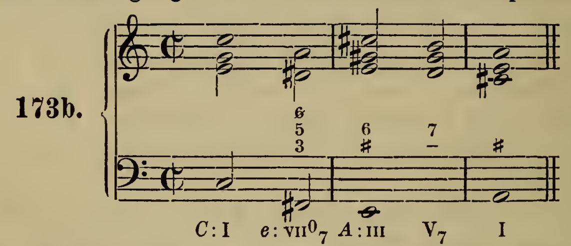
Für diesen letzteren Fall sei der Hinweis gegeben, dass je sorgfältiger der Uebergang zu einer sehr entfernten Tonart vorbereitet wird, je allmählicher, je milder wir in dieselbe eingeführt

werden, um so wohlthuender und befriedigender wird der Schluss in derselben sein. Um dies dem Schüler anschaulich zu machen, zeigen wir ihm die folgenden Uebergänge von *C*-dur nach *A*-dur, von denen die ersten vier durch bekannte Mittel direkt überleiten, der fünfte dagegen eine ausgeführtere Modulation darstellt.

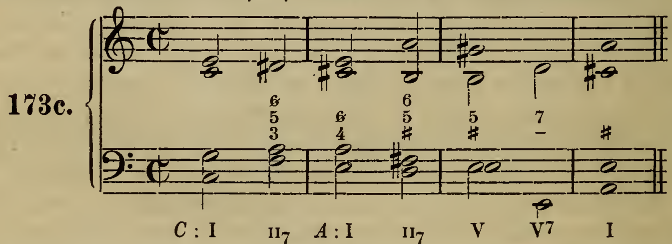
Direkter Uebergang durch den übermässigen Terzquartsext-Akkord.



Direkter Uebergang durch den verminderten Septimenakkord.



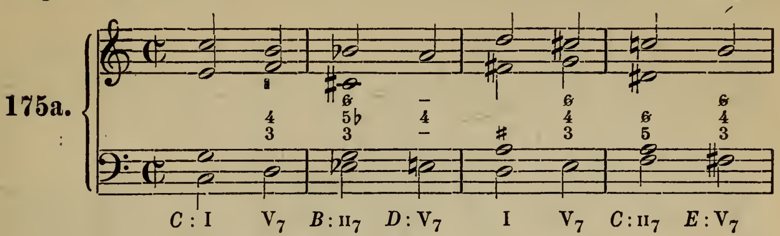
Direkter Uebergang durch den übermässigen Terzquintsext-akkord mit natürlicher (II_7 V_7) ausgeführter Schlusskadenz.



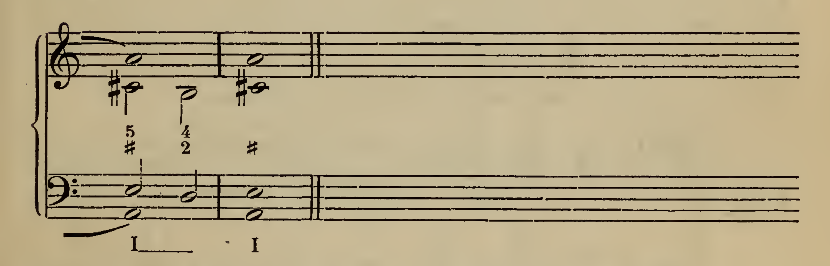
Direkter Uebergang durch den Dominantseptimenakkord mit modulatorisch (E V_7) gebildeter Schlusskadenz.



Ausgeführte Modulation von *C*-dur nach *A*-dur, die Tonarten *D*-dur, *E*-dur und *h*-moll streifend, mit kurzem, angehängtem Plagalschluss.

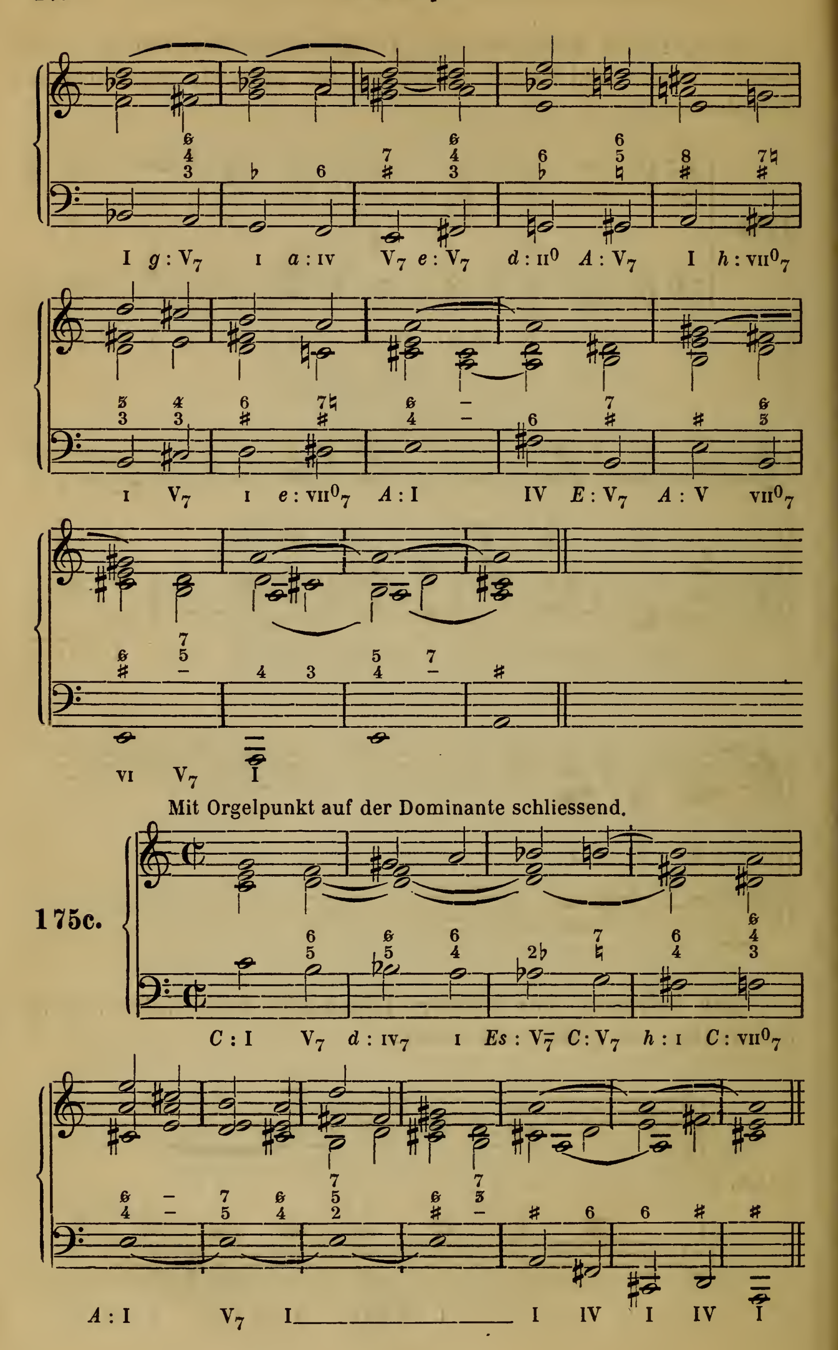


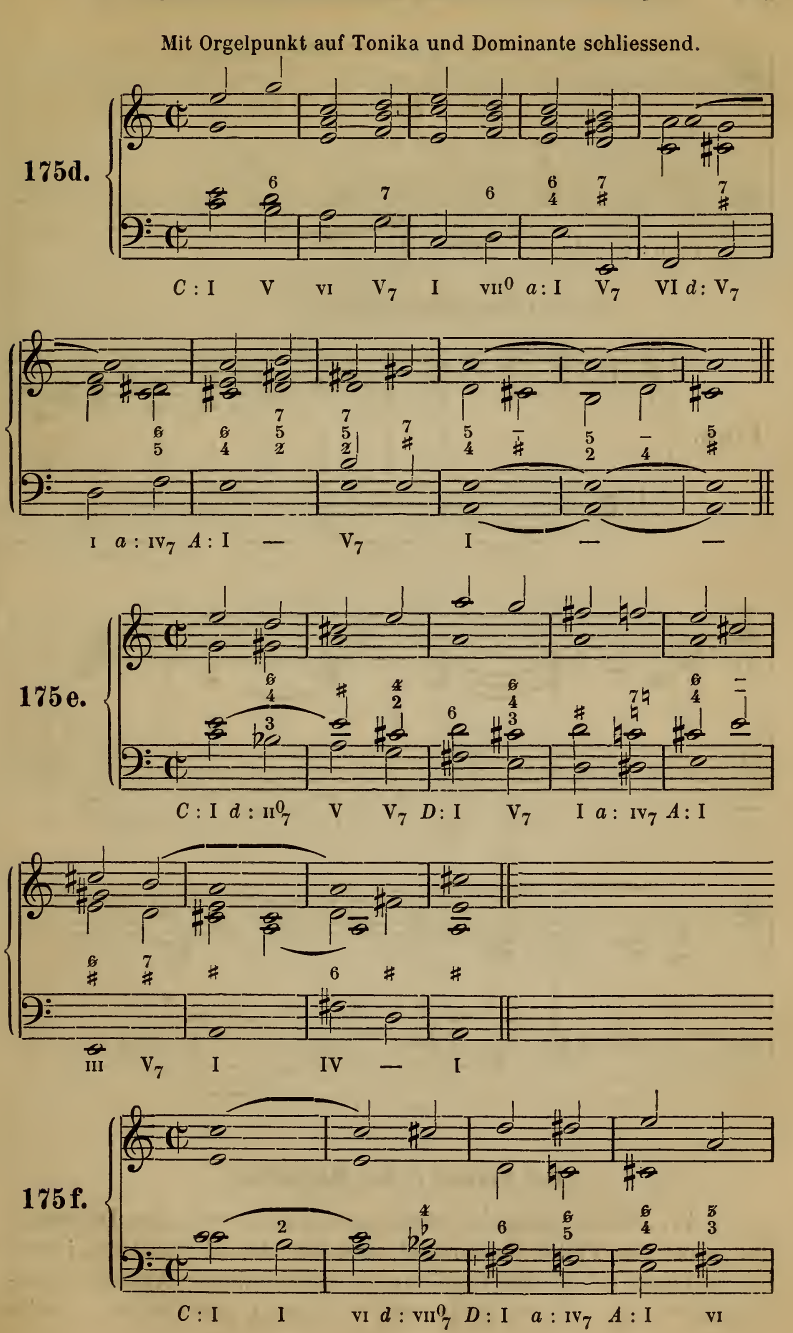




Zur Belehrung des Schülers folgen hier noch einige andere Uebergänge von *C*-dur nach *A*-dur.



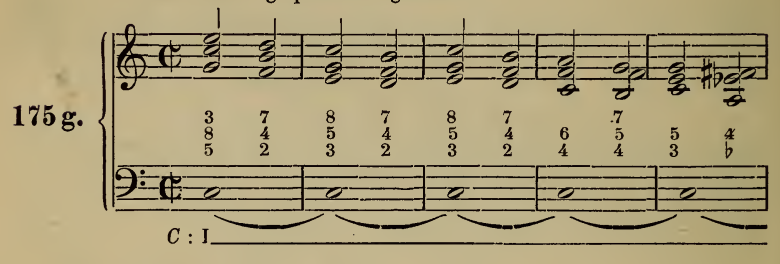

I g: V7 I a: IV V7 e: V7 d: II0 A: V7 I h: VII07
I V7 I e: VII07 A: I IV E: V7 A: V VII07
VI V7 I
Mit Orgelpunkt auf der Dominante schliessend.
175c.
C: I V7 d: IV7 I Es: V7 C: V7 h: I C: VII07
A: I V7 I I IV I IV I


Mit Orgelpunkt auf Tonika und Dominante schliessend.
175d.
C : I V vi V7 I vii0 a: I V7 VI d: V7
I a : iv7 A : I — V7 I — —
175e.
C : I d : ii07 V V7 D: I V7 I a : iv7 A : I
iii V7 I IV — I
175f.
C : I I vi d : vii07 D : I a : iv7 A : I vi



Mit dem Orgelpunkte beginnend.

175 g.







Der Vorhalt in der Modulation.

§ 41. Wenn schon die Septimenakkorde, weil ihre Dissonanz in den meisten Fällen vorbereitet, und der Akkord selbst sich jederzeit auflösen wird, die Verbindung verschiedener Akkorde nothwendiger und inniger gestalten, so besitzt der Vorhalt, der im

reinen Satze stets vorbereitet werden muss, diese Eigenschaft in noch höherem Grade. Er ist sehr geeignet, das Schroffe mancher Harmonieverbindungen zu mildern. Man vergleiche zu diesem Zwecke die Beispiele 176a und 176b. Das erste derselben enthält die freien Eintritte zweier verminderter Septimenakkorde. Obschon die Stimmführung durchaus korrekt ist, macht das unvorbereitete — wenn auch berechtigte — Auftreten zweier dissonirender Akkorde den Eindruck der Härte. Beispiel 176b enthält genau dieselbe Akkordfolge; sie wird aber durch die Vorhalte wesentlich weicher und milder, wenn gleich diese selbst die Zahl der Dissonanzen in den drei zwischen Anfang- und Schluss-Akkord stehenden Akkorden vermehren. Diese Vorhaltsdissonanzen sind aber vorbereitet.





Aber auch da, wo der Vorhalt zur Vermeidung von Härten nicht gerade nothwendig erscheinen sollte, wird er in vielen Fällen der Modulation als Schmuck und Zier dienen; er wird gleichsam die Akkorde leichter ineinander gleiten lassen und die Melodie des Satzes geschmeidiger machen. Wir zeigen dies an einem der früheren, ohne Vorhalte gegebenen Beispiele (No. 175a) und stellen dasselbe nunmehr durch Vorhalte verziert dar, ohne desshalb an der Folge der Akkorde irgend welche Aenderung eintreten zu lassen.



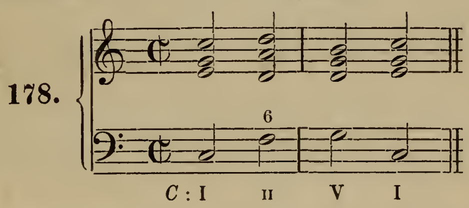
Anmerkung. Der im Kontrapunkt wohlbewanderte Kunstjünger wird auch wissen, seine Modulationen durch figurirte Stimmen, durch Nachahmung eines bestimmten Motivs u. a. zu verzieren. Dergleichen gehört jedoch schon in das Gebiet der freien Phantasie; näher darauf einzugehen kann nicht der Zweck dieses Lehrbuchs sein, und würde auch den Rahmen desselben weit überschreiten.

Das Praeludiren.

§ 42. Das Präludiren unterscheidet sich wesentlich vom Präludium dadurch, dass wir unter Ersterem eine ungezwungene Folge von Akkorden verstehen, welche, ohne eine bestimmte musikalische Form zu besitzen, nur den Zweck hat, uns die Tonart, in welcher ein darauf folgendes Musikstück sich bewegt, kennen zu lehren, uns auf dieselbe vorzubereiten und sie festzustellen,

während das eigentliche Präludium ein mehr oder weniger ausgeführtes Musikstück in grösserer oder kleinerer Liedform ist, oder eine Art von Variation über ein Motiv darstellt. (Man vergleiche die Präludien zu den Fugen des »Wohlt. Klaviers von Bach«*.)

Wenn aber auch jene Art von kurzer Vorbereitung auf die Tonart eines Musikstückes eine bestimmte musikalische Form nicht zu besitzen braucht, so werden wir doch gutthun, das Metrische selbst in derartigen kleinen Vorspielen zu beachten. Zunächst muss jederzeit der Schlussakkord auf das Erste eines Rhythmus und meist auch eines neuen Metrums fallen.** Dies wird selbst dann der Fall sein müssen, wenn wir auch nur in einfachster Weise die Hauptschlusskadenz zum Präludiren verwenden. Beispiel 178 könnte desshalb nicht genügen.



Dagegen könnte die nachstehende Schlusskadenz (Beisp. 179) darum genügen, weil nach einem zweitaktigen Metrum der Schlussakkord auf den ersten Takttheil des neuen Metrums fällt, und weil der Schluss durch den vorangehenden Quartsextakkord des Dreiklangs der Tonika vorbereitet wird. (Vergl. Lehrb. der Harmonie, Kap. 20, § 61.)

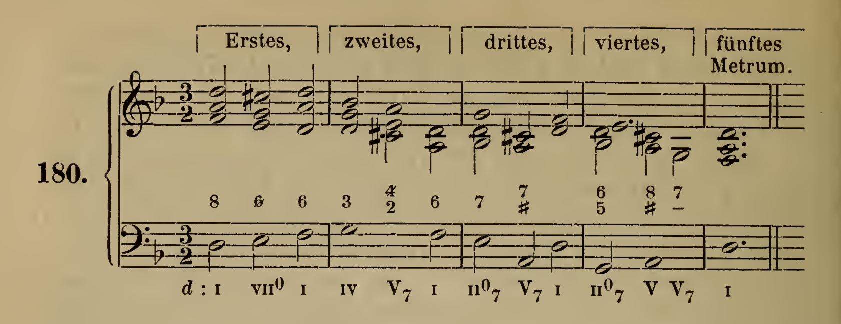


Sobald wir uns nur der leitereigenen Akkorde zum Präludiren bedienen, werden wir uns naturgemäss kurz fassen müssen. In dieser Weise könnten die Beispiele 180 und 181 genügen.

---

* Es kann nicht die Aufgabe dieses Lehrbuchs sein, zu zeigen, wie ein »Präludium« als selbständiges Musikstück gebildet werden müsse; dies gehört in das Gebiet der Kompositionslehre.

** Vergl. Band IV der Kompositionslehre des Verfassers: »die Formen in den Werken der Tonkunst« (§ 4).







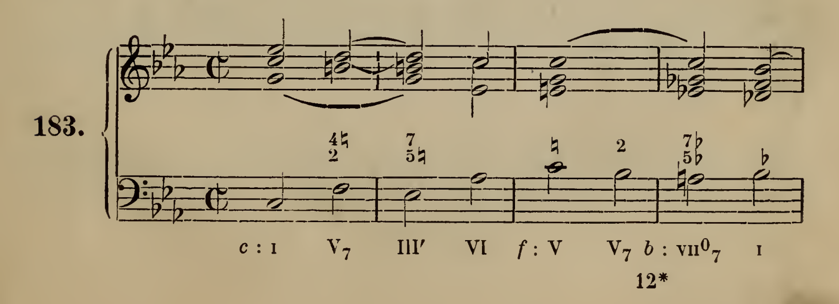
Bei längerem Präludiren würde der Gebrauch von nur leitereigenen Akkorden ungenügend sein; wir werden dann genöthigt, auch andere Tonarten zu streifen. Dies giebt schon einem kürzeren Vorspiele einen besonderen Reiz durch das zeitweilige Verlassen der Haupttonart und die schliessliche Rückkehr in dieselbe. Wir haben es alsdann eigentlich mit einer Modulationsaufgabe zu thun, die sich — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — gewissermassen im Kreise bewegt und an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt. Zur Belehrung für den Schüler fügen wir hier einige solcher Beispiele bei.

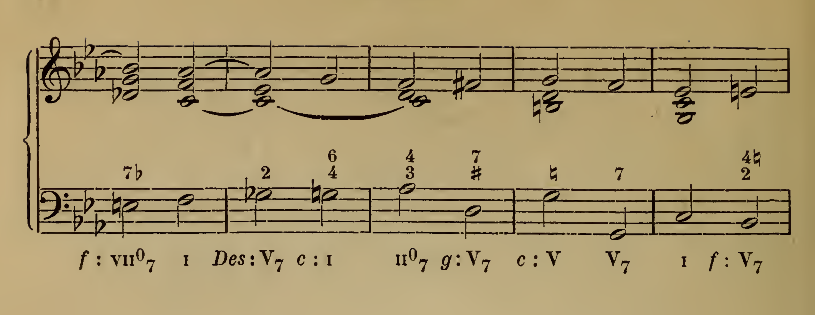


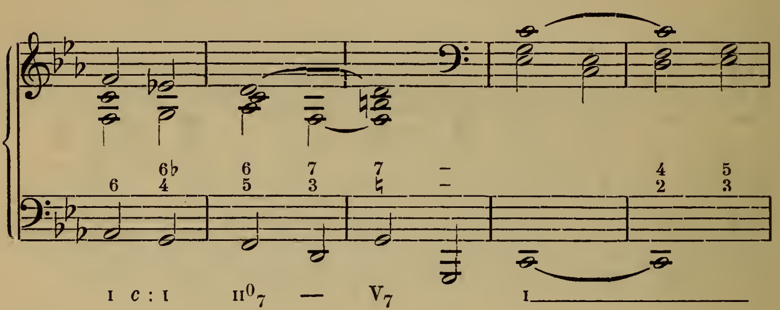




Das nun folgende Beispiel schliesst in Berücksichtigung des Plagalschlusses mit dem **harten** Dreiklange, ist jedoch trotzdem als ein Vorspiel zu einem Stücke in *c*-moll zu betrachten.




f : VII⁰7 I Des : V7 c : I II⁰7 g : V7 c : V V7 I f : V7

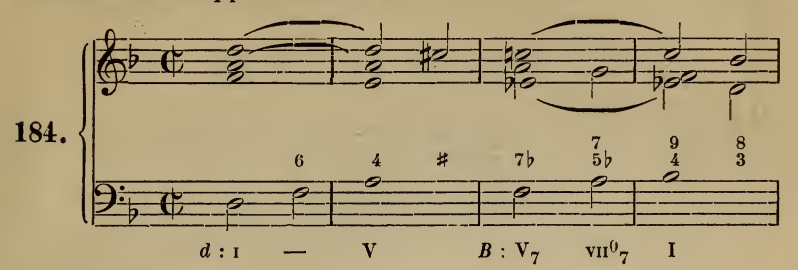

I c : I II⁰7 — V7 I


II⁰7 — V7 I IV —

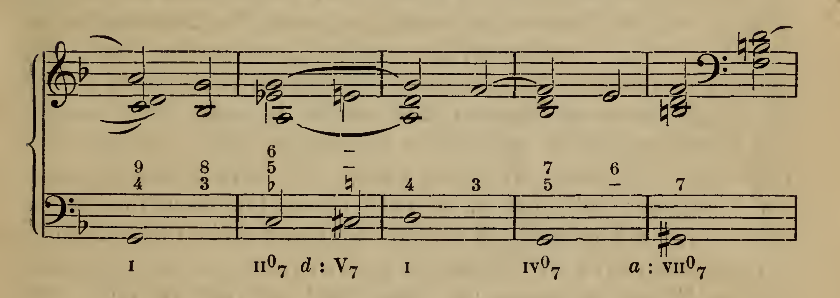

III′ V7 I F : V7 I c : II⁰7 C : I

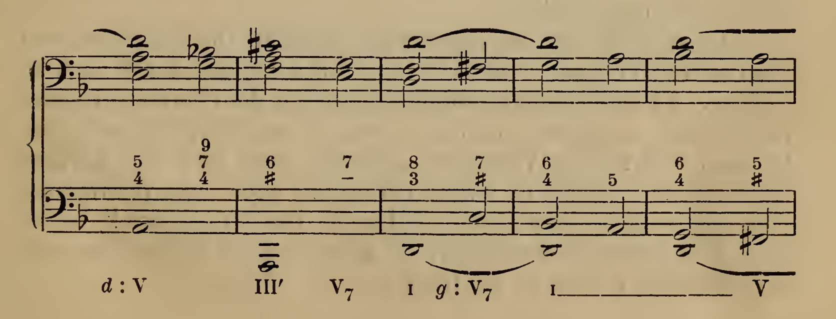
Wir fügen schliesslich noch ein Beispiel mit Benutzung von Vorhalten und Doppelvorhalten bei.

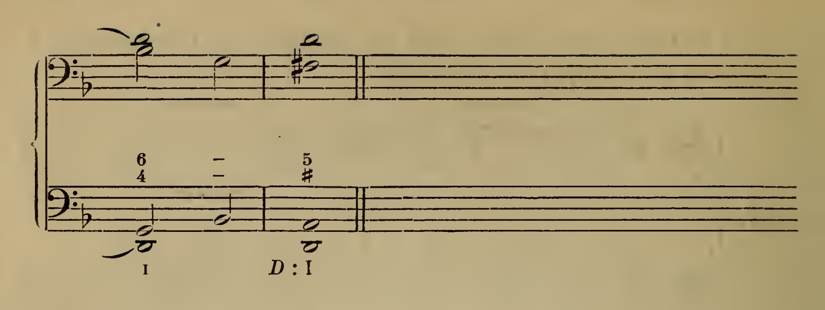
184.











Anmerkung. Für diese Art kurzer Vorspiele mit modulatorischen Ausweichungen können alle Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie von Kap. 12, No. 195 bis mit Kap. 18, No. 309, wie die im Anhange Seite 234 bis 250 dazu gegebenen Beispiele als Vorbilder dienen. Fleissiges Ausarbeiten und Spielen der Aufgaben, wie sorgfältige Zergliederung der Beispiele werden dem Schüler die Anwendung aller Modulationsmittel in verschiedenartigster Weise zeigen.

§ 43. **Das Zwischenspiel** (Interludium)

ist eben nichts Anderes als eine weiter ausgeführte Modulation, welche mit der Tonart des vorangegangenen Musikstückes beginnend, allmählich zur Tonart des später folgenden überleitet. Die Länge eines solchen Zwischenspiels hängt zum Theil davon ab, ob die beiden zu vermittelnden Musikstücke in mehr oder weniger von einander entfernten Tonarten geschrieben sind. Bei nahe mit einander verwandten Tonarten genügt ein kurzes Zwischenspiel als Übergang; soll aber z. B. nach einem längeren Musikstücke aus *Fis*-dur ein anderes in *c*-moll (oder umgekehrt) folgen, so ist ein ausgeführteres Zwischenspiel nothwendig, um uns die zuerst gehörte Tonart vergessen zu lassen und uns für die neue entsprechend vorzubereiten.

Hat der Schüler die nöthige Gewandtheit im Präludiren und Interludiren erlangt, so hüte er sich, mit derselben Missbrauch zu treiben. Er wolle nicht unnöthigerweise vor dem Vortrage kleiner Musikstücke anspruchsvoll lange und mit weithergeholten Modulationen überladene Vorspiele machen, oder zwischen kürzere Musikstücke, welche in wenig entfernten oder nahe verwandten Tonarten stehen, dergleichen einlegen. Guter Geschmack, feiner Sinn und wahrhaft einsichtsvolle künstlerische Bildung werden auch hier das Rechte an die Hand geben.

Das Präludiren im freien Stile.

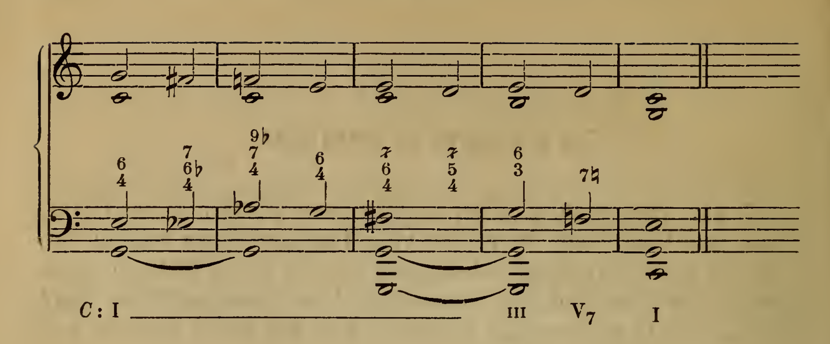
§ 44. Derjenige, welcher vollkommene Sicherheit des Präludirens und Modulirens im reinen vierstimmigen Satze erlangt hat, wird mit um so grösserer Leichtigkeit sich im freien Stile bewegen können. Er kann sich hier abwechselnd des strengen Stiles (bald mit mehr, bald mit weniger Stimmen) und des freien Stiles in ungezwungener Weise bedienen.

Der freie Stil des Präludirens auf dem Pianoforte wird zumeist die Akkorde zerlegt, d. i. in Arpeggien zeigen, die der Ausführende je nach dem Grade seiner Klaviertechnik einfacher oder schwieriger bilden wird. In dieser Weise sehen wir als ausgeführte Musikstücke beispielsweise das erste Präludium aus dem »Wohltemperirten Klavier« von Bach, die Etüden von Chopin (op. 10, No. 1, op. 26, No. 1) und viele andere mit den Titeln »Präludium, Etüde, Vorspiel« u. a. versehene kürzere Tonstücke.

Bei einer eingehenden Betrachtung der drei hier erwähnten Tonstücke sieht der Schüler, dass es sich darin zumeist um eine Folge arpeggirter Harmonien handelt, deren unsichtbare Melodie allerdings in den Spitzen der Arpeggien verborgen liegt. Es wird aber auch das kleinste Vor- oder Zwischenspiel — gleichviel ob es sich im strengen oder im freien Stile bewege — irgend eine Melodie enthalten, sei sie auch noch so einfach und anspruchslos, denn ohne Melodie ist ein auch nur wenige Takte überschreitendes Tonstück nicht denkbar.

Zum Schlusse zeigen wir dem Schüler ein und dasselbe kleine Vorspiel einmal im strengen und verschiedenartig im freien Stile wiedergegeben.

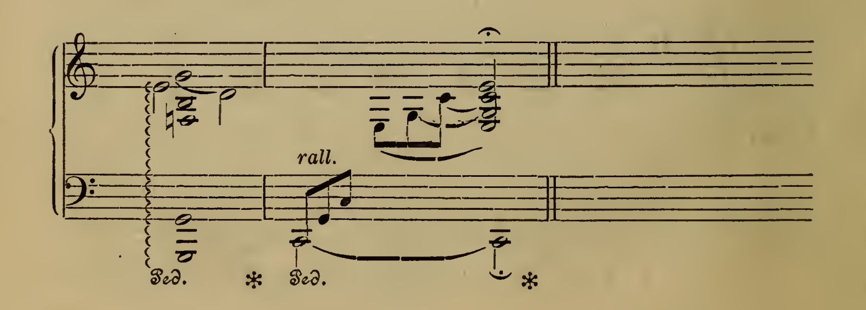




185aa. Pianoforte.







185d.




185e.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


185f.
Ped.
*Ped.
*

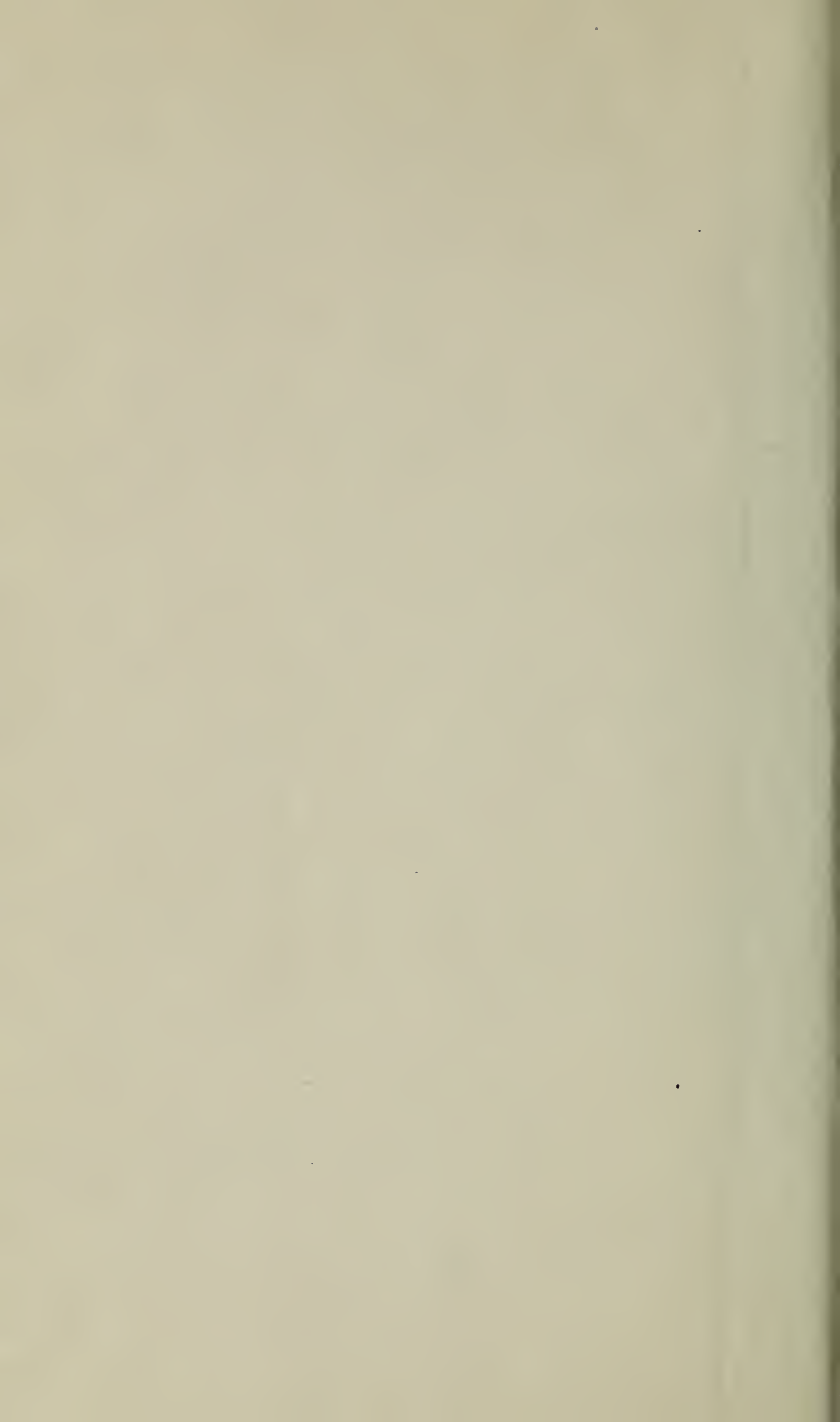
185g.

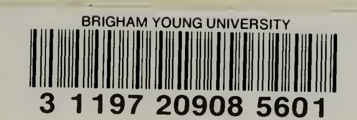

6
6
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.










BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20908 5601

